

IMAGENES DE
LA MELANCOLIA:
TOLEDO (1772-1858)

JOSE PEDRO MUÑOZ HERRERA

IMAGENES DE
LA MELANCOLIA:
TOLEDO (1772-1858)

TOLEDO, 1993

En la decimonovena edición de los Premios Ciudad de Toledo, convocados por el Ayuntamiento de Toledo en el año 1992 y fallados el día 13 de marzo de 1993, el trabajo titulado «Imágenes de la melancolía: Toledo (1772-1858)» obtuvo el Premio de Temas Toledanos «San Ildefonso», patrocinado por Excmo. Ayuntamiento de Toledo.

El jurado estuvo integrado por D. Jesús Cobo Avila, D. Luis Lorente Toledo y D. Mariano García Ruipérez.

Portada: MIGUEL MUÑOZ HERRERA.

Fotografías: BIBLIOTECA NACIONAL, HEMEROTECA MUNICIPAL DE MADRID, MIGUEL MUÑOZ HERRERA y PEDRO JULIAN RODRIGUEZ PALOMO

IMPRESO Y ENCUADERNADO EN GRAFICAS TOLEDO, S.A.

Depósito legal: TO-1808-1993

I.S.B.N.: 84-87515-23-1

INDICE

	<i>Págs:</i>
PRESENTACION.....	11
I. TOLEDO, PAISAJE PARA LA IMAGINACION.....	21
II. EL RIO, LA CIUDAD Y EL DRAMA: LA IMAGEN DE TOLEDO Y LA MEMORIA	29
III. LA CIUDAD DE LAS COLUMNAS	39
IV. EL GENIO DE LAS RUINAS. TOLEDO COMO "DAMA MELANCOLIA"	47
V. DAVID ROBERTS: "TOLEDO". EL VIAJE AL PASADO.....	55
VI. POETAS Y ARQUEOLOGOS	69
VII. RUINAS Y LIBERTAD: MONUMENTOS DE LA INTOLERANCIA.....	75
VIII. LOS MONUMENTOS Y LA IMAGEN DEL PUEBLO. UN MELANCOLICO ASOMBRO.	85
IX. LA CIUDAD PINTORESCA COMO CAMPO DIDACTICO.....	97
X. RECUERDOS DE VIAJE	105
XI. LOS MONUMENTOS Y LA LEYENDA: LA CIUDAD DE LOS RECUERDOS.....	119
XII. LO SUBLIME Y LO GROTESCO.....	127
XIII. LA CATEDRAL COMO RUINA FACTICA..	133

	<i>Págs.</i>
XIV. LA CIUDAD QUEMADA: LA INVASION FRANCESA	145
XV. ALMONEDA EN TOLEDO.....	159
XVI. EL RECONOCIMIENTO ENTRE LAS RUI- NAS.....	171
XVII. SEPULCROS, RECUERDOS DE LOS HE- ROES HISTORICOS.....	179
XVIII. CONCLUSION.....	195
BIBLIOGRAFIA UTILIZADA.....	199
FUENTES MANUSCRITAS.....	208
ILUSTRACIONES.....	209

*A Nuria,
poseedora del amor,
la imaginación,
y la belleza.*

PRESENTACION

"En este celebrado lugar, el admirador de la arquitectura encontrará especímenes de todas las edades y casi de cada estilo, Romano, Árabe, Medieval, Judío, Gótico, Clásico y Moderno. El amante de la Pintura, de la que es un amplio almacén; de la Escultura en todos sus ramos, en lo cual es todavía más rica; el especulador sobre las causas de la decadencia y ruina de la pasada majestad; el aficionado a lo pintoresco en el arte y en la naturaleza combinados; todos estos gustos pueden satisfacerse en este célebre asiento del arte y la antigua grandeza".

Toledo, según S.E. Cook, "Sketches in Spain, during the years 1829, 30, 31 & 32". 1834, Vol I, pág. 144.

A lo largo del presente trabajo hemos tratado de contemplar los elementos esenciales de la estética que asumió como propia el viaje romántico, en la medida que afectaron al conocimiento de Toledo tanto por los mismos viajeros como por los intelectuales, artistas y anticuarios españoles del siglo XIX. Atendiendo a la formación de la imagen romántica de la ciudad, hemos situado nuestro punto de partida en la trascendente publicación del primer volumen del "Viaje de España" de Antonio Ponz (1772), el cual sería la guía de primera mano que condujese a viajeros y escritores como Peyron (1780), Laborde (1806) o Lantier (1807), entre otros, ámbito de recepción que supondría las primeras lecturas de la ciudad en clave prerromántica. En ellos ya se detecta la consideración de las ruinas de Toledo con un carácter de símbolo moral, triste remedo de lo que la ciudad fue en el pasado, y que Ponz consigné al hacerse eco de la creencia o

cómputo de un habitante sobre la existencia en ella de "varios miles de columnas". Así, aunque su valoración de la confusa imagen que Toledo ofrecía en su abigarrado urbanismo antiguo, no se adecuase al gusto y exigencias del clasicismo que él mismo representaba, la transmisión de su criterio a los posteriores viajeros, creará un modo de atención modulado por los aportes de una estética que haría de los valores de irregularidad urbana, rudeza paisajística y ruina, el verdadero motor de su aprecio. Estética del viaje que, como nos daría a conocer Thomas Roscoe (1837), encuentra en Toledo, en virtud del impacto provocado en la imaginación por la dramática configuración de su paisaje, uno de sus más memorables puntos de interés.

Dicha imagen romántica se encontraría configurada al mediar el siglo, y hemos creído oportuno imponer al trabajo una cesura concreta, en el momento que la llegada del ferrocarril a Toledo, en 1858, supondría un atenuante del aislamiento que no pocos comentaristas han observado como un principal factor de la decadencia, y por consecuencia la ruina, que a nuestro juicio informa esa imagen. Al tiempo de este acontecimiento, Antoine Latour (1860) se preguntaba por los efectos que sobre la ciudad dormida tendría el sonido de la locomotora que ya llegaba hasta sus puertas, si no fuese para "rendre ce silence plus mélancolique et saisissant". La afluencia de público, la misma multiplicación de las llegadas de artistas implicaría asimismo la de la propia imagen de Toledo, fenómeno que sería constatable en el marco de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a la vez que sobre sus monumentos se configuraría una política de conservación cuyos criterios acarrearían sin embargo, y no pocas veces, la modificación de sus condiciones de percepción, comprometiendo en ocasiones su propia existencia en virtud de una pretendida renovación urbana. De este modo la magnificente perspectiva que para los románticos ofrecía la ciudad sobre el puente y puerta de Alcántara, los arcos de Juanelo, las ruinas del Carmen Calzado, sufriría una progresiva "limpieza" de ruinas que culminaría con la oficial, pública y protocolaria demolición con dinamita de los sugestivos restos del Artificio en 1868, o la eutanasia practicada sobre el último "arco arabesco" del puente en 1870. Pero

sobre estos luctuosos acontecimientos también sería ampliamente observable a partir de entonces la vigencia de la imagen codificada por los románticos a través de múltiples referencias. Es significativo al respecto que en 1872 Alfred Elwes, al llegar a Toledo en su periplo ferroviario español, haciendo evidente una romántica fascinación por las sombras como ha señalado Tonia Raquejo, caracterice una recuperación de los símbolos de un pasado ideal al caer la noche sobre la ciudad, tenuemente iluminada por la luna. Un análisis de la pintura y la literatura artística y de viajes en la segunda mitad del siglo XIX sería de gran interés para determinar el importante componente romántico de una visión ya tocada por el realismo y el positivismo, cuya más clara expresión encontraríamos en las jornadas de trabajo de Aureliano de Beruete junto a Ricardo Arredondo en los alrededores de la ciudad, mediada la última década. Este será el problema que trataremos de abordar en una tesis de la que el presente trabajo es punto de partida. Aquí hemos procurado exponer, a la luz de la crítica, la literatura de viajes y los grabados, el primer término del eje estético que entre romanticismo y realismo caracterizó la imagen de Toledo en el siglo XIX, y de cuya preponderancia o casi superposición sobre posteriores visiones ciertamente sospechamos.

La observación hecha por Elwes sobre la imagen nocturna de Toledo es muy similar al fáctico retorno al Medievo que con la caída de las sombras, Charles Didier confesaba en 1836 ser el principal objeto de su visita a la ciudad. La estética del viaje podía justificar en Granada su búsqueda de un exótico paraíso oriental: en Toledo, además, podía emocionar la recuperación de un pasado no menos anhelado, donde presencias monumentales moriscas se conjugaban con los edificios cristianos al nivel de la calle, que aún conservaba en su estructura el sentido urbano de las medinas árabes. Podemos afirmar que fueron los viajeros ingleses y franceses quienes antes verificaron desprejuiciadamente esta identificación, a pesar de que Ponz ya atribuyese sin gran entusiasmo a los árabes de Toledo su particular fisonomía urbana. Ellos fueron quienes primero reconocieron el papel jugado en España por la antigüedad islámica, similar a aquel con que la antigüedad clásica informaba su vi-

sión de Italia, y quienes transmitieron la sensualidad y las características raciales de los árabes a la imagen de un pueblo que perezosamente dormitaba al pie de sus monumentos. No será hasta el tránsito de la década de 1830 a la de 1840, cuando los viajeros ultramontanos ya habían extraído estas conclusiones, que la crítica nacional y los primeros viajes pintorescos propiamente españoles, vean en Toledo el carácter de un verdadero pueblo semi-oriental.

En Toledo el viajero romántico obtendrá en su cuaderno de dibujo esbozos con que nutrir su propio jardín de recuerdos. Álbumes de viaje que desde una dimensión íntima como la misma emoción del acto de contemplar la ciudad sobre el río y sus puentes, pasarán grabados al público, prolongando una visión alimentada de anhelos. Aunque la profusión de estas imágenes grabadas no fuese tan amplia como cabría suponer por los textos y testimonios de los viajeros, siempre atentos a la captación de aquellos detalles que el pasado aún dejaba entrever a través del presente, crearon un universo de expectativas similar al consignado por los escritores. Entre ellos también se encontrarán los investigadores, los "connoisseurs" que alienten una imagen menos anecdótica y más atenta al reconocimiento arqueológico de España y de sus monumentos, pero aún así, en Toledo esta imagen no podrá evadirse fácilmente de su especial disposición a ser percibida con la imaginación y el sentimiento. El paisaje del valle, "magnificent prospective" para Roscoe, presentaba los caracteres dilectos de una topografía melancólica, de acuerdo con la estética de "lo pintoresco" y "lo sublime": pendientes escarpadas, un profundo torrente, ruinas de tiempos remotos, y la ciudad, en una de aquellas cumbres prestando su incompleto relieve a la floración de los recuerdos y la melancolía. Una visión traspasada por abruptos contrastes que la noche transfiguraría en la imagen deseada y largamente perseguida, ya fuese el vívido transporte en el tiempo, ya la contemplación del símbolo o de la fantasmagoría.

Si la imaginación llegó a tener para los románticos seguidores de la estética de "lo sublime" un carácter eminentemente cognoscitivo, ello implicaba su ineludible aplicación al estudio de la historia a través de sus monumentos o

sus ruinas. Así las fábulas y las leyendas populares, codificaciones de un inconsciente histórico, se incorporarán también a la visión romántica de los monumentos de Toledo, especialmente ricos, como la ciudad misma, en este tipo de recuerdos. La ruina será valorada desde la perspectiva del genio, no ya solamente a partir de su impacto sobre la imaginación del viajero o del artista, o de la constatación prerromántica de su carácter fáustico y proclive a la melancolía, sino también como el lenguaje con que las generaciones perdidas hablen aún a la fantasía del poeta y del anticuario, cuyo conocimiento adquiriría un carácter necesariamente visionario y fantasmagórico, aunque en una dimensión inseparable de la perspectiva presente desde la que aquellos vestigios se contemplasen.

Esta omnipresencia del pasado en las calles de Toledo sería asumida por la intelectualidad española como el principal motivo de su atracción romántica. La experiencia estética de los viajeros es retomada por los españoles con un sentido corrector y proyectivo, considerando la ciudad como un espejo de la nación, cuando la formulación romántica de este concepto se encuentra traspasada por el de su historia. Los artistas nacionales se lamentarían amargamente ante las ruinas de los monumentos toledanos, tocados éstos de un mal que afectaba a la desaparición de la misma conciencia histórica del país, pero era una actitud que no trataba de ocultar el deseo de heredar aquel genio apenas vislumbrado bajo las tristes dimensiones del presente, en su propio carácter de artistas románticos. Incluso cuando la investigación y la crítica vayan alumbrando los nombres y personalidades de aquellos que permanecían todavía en el anonimato de los siglos u ocultos bajo la disformidad con que el tiempo había sellado sus creaciones, se tenderá a verlos según los rasgos de un ideal contemporáneo, tal como haría Bécquer en 1857 respecto del creador de San Juan de los Reyes, poco antes de que Parro diese a conocer su nombre: Juan Guas.

El crítico romántico, del que se ha señalado un carácter mediador entre estas referencias del pasado y su proyección actual en el presente, se verá en virtud de ello propiamente comprometido como artista. Resulta difícil, frecuente-

mente, discernir los papeles de uno y de otro cuando, movidos por la imaginación poética, se dirigen como anticuarios a las ruinas de Toledo a fin de hacer del diluido genio medieval un espíritu redivivo e informador del futuro, actitud en cierto modo "clásica", por cuanto encierra el propósito de reconducir a la unidad el fragmentado discurso del historicismo. En arquitectura, los monumentos medievales serán contemplados como los portadores de unos valores ideales que, en sí, podrían ser considerados como la más propia "arquitectura romántica", ante la problemática atribución de este concepto a la arquitectura construida del siglo XIX. A este movimiento regenerador tampoco serían ajenos los monumentos del Renacimiento, pues junto a los valores propios de una sociedad idílica, representaban el ímpetu creativo de una nación poderosa cuyos artistas se propondrían como modelo de imitación a la nueva comunidad de genios. El conocimiento de Toledo iría progresivamente desprendiéndose de una estéril y apesadumbrada contemplación de las ruinas y, a través de un terreno abonado por la Imaginación, la ciudad vendrá a adquirir el carácter de un campo privilegiado para la enseñanza arquitectónica.

Así podemos ejemplificar en Toledo el tránsito de la consideración de los monumentos por su valor de antigüedad a la de su valor artístico coincidente con la moderna voluntad de arte. De la visión de la ciudad como un solo monumento donde los siglos y sus tribulaciones han dejado su huella como pátina de antigüedad, a la de su imagen como material regenerativo del presente. Del valor conmemorativo de sus monumentos al valor de contemporaneidad que la crítica les otorgue. Los cuadros del Greco que allí podían contemplarse, de ser tomados como muestras del extravío tradicionalmente atribuido a su autor, pasarán a ser un reflejo de la trascendencia de la atmósfera local sobre un artista originalmente moderno. Respecto de los monumentos arquitectónicos, más que un tránsito, tan difuso como se presenta entre uno y otro concepto, podríamos pensar en una convivencia de ambos, significativa de la contrastada ambigüedad que afectó a la intelectualidad romántica española entre el culto al pasado y su deseo de regeneración, bajo el cual hubo de discernir necesariamente entre la imagen de

las ruinas, y su reconstitución o eutanasia como tributo al progreso, algo que hizo mella en los monumentos de Toledo a lo largo del siglo XIX.

Hemos prestado atención a lo que fueron las primeras iniciativas públicas de gestión del patrimonio artístico de la ciudad, tratando así de contemplar junto a las acciones concretas, su trascendencia en el ámbito de la imagen de Toledo, y la lectura que de ésta ha actuado como principio informante de dicha política. Aunque un superior desarrollo de este aspecto del trabajo es asunto a tratar en una visión completa del siglo XIX y las primeras décadas del presente, estos iniciales balbuceos ofrecen en sí mismos una íntima afección a la contemplación romántica, y al carácter corrector con que hemos aludido la crítica nacional asume la omnipresente alegoría de las ruinas de Toledo. Por otro lado, la necesaria referencia a acontecimientos como la ocupación francesa, o la más difícil al oscuro tránsito que entre tiempos de represión y reforma atravesaron antiguos conventos y palacios con su contenido de obras de arte, nos aproximará al conocimiento de la realidad material sobre la que trató de extenderse desde 1837 la acción protectora de la Comisión Científica y Artística, intensificada desde 1844 por su sucesora la Comisión Provincial de Monumentos. Los rasgos de su gestión no pasarán desapercibidos para los viajeros que seguirán afluyendo desde entonces, y los programas de actuación que se sustancien nos revelarán no pocas veces una ascendencia crítica e ideológica. El mismo establecimiento de un museo de pinturas sobre los muros del semiderruido claustro de San Juan de los Reyes, compone por sí solo una significativa imagen donde las intenciones de aquellos gestores y las circunstancias que condicionaban su labor se encuentran reflejadas.

Los viajeros podrán ver desde 1845 en el claustro tapizado de mediocres pinturas una alegoría de este estado de cosas. Anteriormente los comentaristas extranjeros, siguiendo a Ponz, hacían evidente el significado de la anécdota o mito de los "millares de columnas" como "sic transit", pero los viajeros del XIX serán sorprendidos por la alegoría en el paisaje urbano y humano de Toledo, en las paredes resquebrajadas de sus monumentos. En 1843, N.A.

Wells contemplaba la Catedral metropolitana, tal vez el único monumento que había mantenido su integridad durante las anteriores décadas, como una ruina fáctica, remedo de la crisis que aquejaba al clero español. Una imagen ante la cual el artista, a medida que el realismo comienza a informar la percepción de la ya romántica ciudad, se podrá reconocer como un espectador de cuadros que se componen por sí mismos. Progresivamente el investigador, el artista, el viajero, se verán cada vez más capaces del conocimiento de la ciudad sin el recurso a la fantasmagoría, a la vez que la fotografía, del mismo modo que asumía formas de atención inauguradas anteriormente por las necesidades del grabado, del que a mediados del siglo comenzaba a ser indispensable auxiliar, en adelante venía a independizarse en el estudio y divulgación de los monumentos. En tanto, los presupuestos con que la estética de "lo pintoresco" y "lo sublime" había codificado la visión romántica de la ciudad, se particularizarán en la búsqueda por los pintores del "color local", su identidad geológica y del efecto atmosférico sobre el paisaje o las arquitecturas. No se tratará de la sustitución de unos valores por otros, más bien al contrario, es la positivación de un clisé que la crítica romántica y la literatura artística había extraído de la ciudad arruinada, y que ya trataron ellas mismas de efectuar como material regenerativo, siendo al hilo de un nuevo impulso regeneracionista a finales del Ochocientos, cuando este efecto alcanza sus mayores cotas.

Los libros de viaje nos han proporcionado una serie de visiones veladas por el recuerdo, mas por ello doblemente valiosas, pues al igual que muchas de las estampas que ilustran dichas memorias al ser dadas al público, habían sido tamizadas por la imaginación con una suerte de categoría del deseo. Viñetas y estampas que al fijarse especialmente en ciertos monumentos, marcarán la dirección de una fortuna iconográfica y crítica la cual, aunque en ocasiones pudo traducirse en aprecio público, también codificaba una imagen del pasado, y por tanto de una realidad material cuya disolución requeriría el progreso. Frente a los libros de viaje, los repertorios monumentales representaron una ciudad más presta al estudio, y a la vez fueron el modelo que los eruditos y artistas españoles tomarían para confeccionar su pro-

pia visión; algo que ya delatan las revistas ilustradas más populares tras la desaparición en 1836 de "El Artista", siguiendo obsesivamente las estampas de aquellos repertorios en un momento de crisis para la estampación en España marcada por el cierre del Real Establecimiento Litográfico en 1838. Las revistas "pintorescas" serán así el primer punto de referencia sobre el que gravitará el intento de hacerse pública la conciencia de una minoría sobre el trance de destrucción que desde hacía décadas, e intensificado en aquellos años, se cernía sobre los monumentos; y al tiempo nos ofrecen una somera idea del grado de conocimiento que se iba adquiriendo sobre ciudades históricas como Toledo, previamente a que se publicasen las guías artísticas y viajes pintorescos realizados por los románticos españoles. Estos trabajos, en el caso de Toledo, presentan una contemporaneidad con las primeras actividades conservadoras programadas institucionalmente, en ocasiones redactados por los mismos impulsores y ejecutores de dicha política. De este modo los documentos, informes y proyectos de la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo, asimismo constituyen materiales inexcusables para observar la trascendencia con que la imagen de la ciudad se configuró también a través de la praxis conservadora. Al reproducir textos de este origen, hemos respetado en todo momento la grafía original, así como manuscritos, y en general todos los textos citados, salvo los que han precisado traducción castellana.

El presente trabajo ha sido realizado en el marco del programa de doctorado del departamento de Historia del Arte III (contemporáneo) de la Facultad de Geografía e Historia (I) Complutense de Madrid, y como tal fué calificado en el curso académico 1991-92. Queremos mostrar nuestro agradecimiento al profesor Dr. D. José Álvarez Lopera por el inestimable consejo y ayuda que nos ha prestado al dirigir este estudio; a D. Luis Alba, quien nos ha proporcionado múltiples materiales y noticias sobre la fantasía viajera en Toledo; al personal del Archivo de la Real Academia de San Fernando, así como del Museo de Santa Cruz de Toledo, especialmente a D^a Estrella Ocaña, que amablemente ha atendido nuestras reiteradas peticiones, debiendo para ello sumergirse en un volumen de documentación aún no total-

mente catalogado; a la Biblioteca Nacional y a la Hemeroteca Municipal de Madrid; a la Biblioteca Pública de Toledo y a D. Gonzalo Enguita, que tantas veces nos ha guiado en la búsqueda de referencias bibliográficas; y a D. Miguel Muñoz Herrera y D. Pedro Julián Rodríguez Palomo, por sus horas de dedicación y desvelo en procurar un perfecto tratamiento a la documentación gráfica del trabajo. Como tributo a todos ellos, esperamos que las siguientes páginas sean un desarrollo coherente de las ideas consignadas hasta ahora.

I

TOLEDO, PAISAJE PARA LA IMAGINACION

Paisaje saturnal y paisaje sublime.— La disposición romántica del paisaje de Toledo.— Topografía melancólica: ruinas y naturaleza.

En 1859, un antiguo farmacéutico militar del ejército napoleónico visitaba Toledo después de cincuenta años, y entre otras precisiones sobre el recuerdo a la vista del presente, afirmaba pensar que el abrupto valle en torno a la ciudad, era en buena medida producto del artificio humano. "¿El curso del Tajo ha sido siempre tal cual es hoy, no habiendo sido desviado con un propósito de defensa? (...) La garganta por la que pasa ahora el Tajo, puede pues haber sido artificial, y sin duda la configuración de esta parte de la montaña se prestaba a ello, tales fueron las facilidades que parecía ofrecer que proporcionaron la idea de desviar el curso del río (...)"¹. Antoine Laurent Apollinaire Fée, que así se llamaba el viajero, estimaba que esta empresa no se encontraba "por encima de las fuerzas humanas", y podía reconocer aún la mano del hombre en el rectilíneo corte vertical de la roca en que la pendiente se precipitaba sobre el río en algunos lugares. Pero esta especulación no se encontraba avalada por documento alguno, "nada en los archivos de la ciudad justifica esta opinión", a no ser la remota antigüedad de Toledo, anterior a cualquier registro de la memoria. Tal vez entonces el hombre era un gigante sobre la tierra, cuando esta era el dominio de Saturno, anciano señor del tiempo,

¹ A. L. A. Fée, "L'Espagne à cinquante ans d'intervalle, 1809-1859", 1861. Pág. 143.

númen de contrarios, de naturaleza dual, tanto constructor de ciudades como señor de las catástrofes y las ruinas, patrono del temperamento melancólico. Tal vez nos pareciese absurda la opinión de Fée si no conociésemos el talante con que no pocos románticos emprendían su viaje a España, desde que este país se abrió al conocimiento de los europeos como inagotable fuente de recursos para la imaginación, donde la recuperación emocional del pasado era asistida por la apariencia de estar suspendido el compás de la historia, que hundía sus raíces en una antigüedad ignota. El viajero acudía a unos países donde la experiencia del viaje era a su vez un vívido y melancólico periplo en el tiempo. Ratio a la vez de la construcción del mundo, Saturno guardaba, desde el neoplatonismo renacentista, un ascendente sobre la arquitectura y el arte geométrica. Así lo asimilaba la portada concebida por Hans Döring para un tratado sobre defensas militares, publicado en Maguncia en 1535, donde un genio alado posa encima de una esfera junto a los útiles del geómetra, la escuadra, el compás... Al pie del grabado, en una inscripción, Saturno, que más arriba cruza el cielo devorando a sus hijos en un carro tirado por monstruos, caracteriza sus construcciones con rasgos de paisaje "sublime": **"Soy viejo, soy lento como el primer ser del mundo... Gracias a mis artes, estos lugares están seguros, están rodeados de un foso; pero tú que construyes una fortaleza, rodea su base de un valle cerrado"**. Los papeles del dios y del mortal a quien dirige sus consejos se trocan en una significativa ambivalencia, pues el primero se declara constructor del foso como artificio, mientras el segundo ha dediseñar un "valle cerrado" en torno de su ciudadela o fortaleza. Así parecen cobrar algún sentido las aparentemente torvas especulaciones de Fée acerca del origen artificioso del valle en Toledo.

Al consignar esta apreciación sobre el carácter dado por el viajero al paisaje de los inmediatos alrededores de Toledo en una fecha como 1859, cuando ya la literatura artística y de viajes ha codificado una imagen de la ciudad coincidente en sus múltiples facetas con la estética de lo pintoresco y lo su-

² R. Klibansky / E. Panofsky / F. Saxl, "Saturno y la Melancolía" (1928-1988). Trad. Esp. Madrid, 1991.

blime, tratamos de revelar de antemano la clave subliminal de la especial disposición que ésta prestaba a la imaginación romántica. En 1836, Thomas Roscoe aconsejaba cautela al viajero ante una visión de Toledo captada con ligereza a su llegada. El, que la había visto por vez primera, envuelto en la inquietud y el desasosiego de una inminente tempestad, bajo un "oscuro palio" de nubes repletas de lluvia: la fealdad de esta disforme ciudad no ocultaba un inmediato recurso a la imaginación y a la melancolía. **"Los paisajes más deliciosos no son siempre los que más poderosamente golpean la fantasía"**. Evidentemente, para él ésta no era una ciudad cautivadora a primera vista, caótico amasijo de edificaciones acumuladas unas sobre otras. Algo que ya había advertido la Ilustración por vía de Caimo, Ponz o Alexandre de Laborde, quien debió contemplar con especial desagrado su imagen acercándose a Toledo por el camino de Madrid: **"On aperçoit cette ville du haut de la dernière montée; elle s'annonce d'une manière peu agréable; elle paroît un monceau d'edifices informes, accumulés et comme entassés les uns sur les autres. On n'en suit le développement que lorsqu'on est descendu dans le vallon: ce développement ne lui est pas favorable (...) "**. Pero Roscoe matizaría su impresión con el reconocimiento de la naturaleza eugenésica del abigarrado caserío, ligándola a una categoría estética en boga, "lo pintoresco", **"From the height... the eye rests on a collection of unshapen buildings, seemingly piled up and accumulated one upon another; nor, as you advance, does its aspect improve, the place having grown up to its present extent gradually, without plan, or any reference whatever to the picturesque"**. La imagen de la ciudad va transformándose, ganando transparencia a medida que el viajero se acerca al pie de sus muros, mas al contrario que operase en Laborde, ésta comienza a interesar el sentimiento de Thomas Roscoe, acompañando la lóbrega impresión del grabado que va a ilustrar estos recuerdos de viaje, "Toledo", de David Roberts. Oscuros nubarrones presagian el cercano estallido de

³ Roscoe, "The tourist in Spain", [Jennings Landscape, Illustrated from drawings by D. Roberts, III, 1837, p. 275.

⁴ Laborde, "Itinéraire descriptif de l'Espagne", 1806. Vol III, pag. 253.

una tormenta, y bajo este velo oscuro, la ciudad muestra su fachada a la vega perfilando rasgos de grandeza:

"The weather was gloomy; heavy clouds, filled with rain and ready to burst, hung over the mountains; yet beneath this dark canopy the sight extended far along the vega, discovering or shaping to itself features of considerable grandeur".

Poco antes, en 1830, Henry David Inglis consignaba categóricamente una caracterización del escenario natural de Toledo en las primeras impresiones de su llegada, donde el contorno quebrado de la ciudad **"fine irregular line of buildings"**, supone un plano de atracción de la escena, sobre el cual **"the dark romantic range of the Toledo mountains forms a majestic back-ground"**. Un escenario de arte y naturaleza donde de modo alternativo, luz de poniente y oscuridad modificaban la percepción atenta a la atmósfera cambiante y a la pintoresca **"roughness"** del relieve urbano, visto a una legua de distancia, cuya variedad estructural se correspondía con las contrastadas impresiones de su experiencia:

"Even at this distance, Toledo is evidently no city of yesterday; for besides the innumerable towers of its convents, churches, and stupendous cathedral — the metropolitan of Spain — the outline is broken by other buildings of a more grotesque, or more massive form; while here and there, the still greater irregularity of the outline points to ages too remote, to have left to modern times any other legacy than their ruins".

¹ Inglis, "Spain in 1830", Vol. I. London, Whittaker, Treacher, and Co. 1831, pag. 369. **"irregular and picturesque line of buildings"**, dice en otro momento, tocado por la poética de Price acerca de lo bello y lo pintoresco.

² Ib. pag. 370. Lo irregular y lo incompleto, asociados como esencia de la ruina, apuntan así a referencias "inspiradas" del sentimiento en la antigüedad, según la vista se acerca a los pintorescos relieves de Toledo, modulados en un arco estético de "lo sublime" a "lo grotesco": "Aún a esta distancia, Toledo no es evidentemente ninguna ciudad del pasado; además de por las torres innumerables de sus conventos, iglesias, y su estupenda catedral, metropolitana de España, el contorno es roto por otros edificios de más grotesca, o más masiva forma; mientras aquí y allá, la todavía más grande irregularidad del contorno apunta a edades muy remotas, que no han dejado a los tiempos modernos ningún otro legado que sus ruinas".

Roscoe recomendaba cautela para no dejarse llevar por aquella desagradable primera impresión que seguramente había lido en el itinerario de Laborde. Como si no llegara a explicárselo, una inconsciente afinidad con este paisaje inquietante iba embargando su espíritu. Tal vez el displacer de su contemplación lo conducía, a través de la esfera psicológica, al miedo. Una ciudad abandonada por sus antiguos dueños caía en ruinas ante su mirada. La caracterización del paisaje "saturnal", anteriormente aludida por la inscripción de Döring para el tratado quinientista de arquitectura militar, era potencialmente asumible bajo los presupuestos de lo "sublime", capaz de imponerse tanto física como, sobre ello, psicológicamente hasta hacer enmudecer, permitiendo ver en sus toscas edificaciones un lugar para la melancolía. En la tarda reacción de Roscoe advertimos los términos con que Schlegel criticaba en 1801 una lectura de "lo sublime", o más exactamente sensista, vigente en la Inglaterra del siglo XVIII, pues **"la representación del peligro que infunde terror no se fundamenta en la percepción inmediata de los sentidos"**. Así Roscoe no acertaba a explicarse desde presupuestos puramente empíricos, la irresistible atracción que esta ciudad ejercía sobre las emociones y la fantasía: **"Es verdaderamente difícil, frecuentemente, penetrar en la raíz de nuestras emociones, y ver por qué ciertas peculiares combinaciones de objetos son preferidas a otras, más admirables, quizá, y calculadas para configurar una imagen superior. Pero es así, y nunca he estado tan impresionado por las inexplicables fuentes de interés en la escena, que el día en que nos acercábamos a Toledo"**.

El paisaje de Toledo sería, desde los primeros viajeros románticos, un paradigma del tránsito estético de "lo pintoresco" a "lo sublime", pasando por "lo terrorífico". Un tránsito que se reflejaría en una especial disposición del alma, melancolía provocada por sentimientos encontrados, por alternativas sensaciones de placer y displacer, de placer en la melancolía. Un estado del alma que, sobre la valora-

Rosario Assunto, "Naturaleza y Razón en la Estética del setecientos", pag. 26, citando a A. W. Schlegel, "Lecciones berlinesas sobre las Bellas Artes", IX.

Roscoe, Ob. Cit. p. 275

ción negativa que la fisiología y filosofía medievales le imprimiesen, el Renacimiento había recuperado para la caracterización del genio creador, ya como disposición permanente o transitoria con un indudable sentido positivo, melancolía "poética", donde "el Penseroso", el melancólico, "en su torre solitaria", absorto en un éxtasis de contemplación que parece apuntar hacia la experiencia psicológica de "lo sublime" mediante "la conciencia intesificada del propio yo", se desenvuelve en sentimientos contrastados, "la melancolía específicamente "poética de los modernos: un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por ese mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad, "la alegría del dolor", "la luctuosa alegría" o "el triste lujo del pesar", por decirlo en palabras de sucesores de Milton". Una inquietud ha apresado en la melancolía la disposición de Roscoe hacia la imagen de Toledo. Es viajero en el corazón a la vista de su paisaje. Si el concepto de "lo pintoresco" podía referir cierta inconcreción en la ejecución circunstanciada de su obra por el artista, el viaje circunstanciaba en la misma medida su percepción directa sobre aquellos países. Lo "sublime" romántico giraría, desde sus fuentes en Burke o Addison, sobre la concepción psicológica del efecto circunstanciador de la naturaleza sobre el artista, su obra, o su público. Es muy significativo el comentario de Richard Ford, viajero en 1831, acerca de la escenografía de Toledo, ligándola a los modelos conocidos de la escuela de Salvator Rosa¹⁷. Formas de atención al paisaje que Walpole había ensayado en su "Castillo de Otranto", donde, dice Rosario Assunto, el autor se proponía "pasar de lo pintoresco a lo sublime, a través de lo terrorífico", uno de los principales factores de "lo subli-

¹⁷ Klibansky, Panofsky, Saxl. Ob. Cit. p. 229.

¹⁸ Ford, II, pag. 90, "Sigamos el arroyo hasta el Tajo y, habiendo observado los molinos moros, subamos de nuevo hasta llegar a un paisaje hecho a la medida de Salvator Rosa". En 1844 también Patricio de la Escosura vuelve sobre este modelo para caracterizar el paisaje desde la Roca Tarpeya. "Enfrente del Mirador se ven los famosos montes de Toledo, fragoso laberinto de intrincadas breñas, que se prestan tanto a un cuadro en el estilo de los de Salvator Rosa (...)" "España Artística y Monumental", 1844, I, pag. 95.

me" "Abismos, montañas, tormentas, lobos, torrentes, Salvator Rosa...y el camino...el camino que trepa ciñéndose a la falda de una imponente montaña, rodeada de otras, todas ellas cubiertas de bosques que se encaraman hasta sus cumbres, tenebrosas por la espesura de aquellos o perdidos entre las nubes. Y allá abajo, en el fondo, un torrente que brota de entre las rocas y corre saltando entre las piedras. Cataratas que abriendo su argénteo curso por surcos excavados en la pendiente se precipitan al fondo en el vertiginoso río".

Elementos del paisaje natural que en una concepción organicista no serían ni más ni menos relevantes que las edificaciones, o sus restos, las ruinas, que en él se insertasen. De hecho las montañas y cordilleras, no eran sino monumentos de la antigüedad geológica; vistas las ruinas también en su concepción paisajística, a medida que se verificaba su consunción en la Naturaleza, era posible detectar en ellas ese tránsito de lo "pintoresco" y la placentera melancolía del arcádico clasicismo poussiniano, a lo dantesco y desasosegante de lo "sublime" romántico. Esta asimilación de ruina y naturaleza encuentra una categorización afortunada en la cita de Burnet (1699) que Assunto transcribe en su rastreo del origen del gusto por lo "sublime": "Sin duda, los montes de tierra no son más que masas de escombros y cascotes rotos, pero lo que muestran es la magnificencia de la Naturaleza, del mismo modo que por los antiguos templos de los romanos, sus anfiteatros derruidos, conocemos la grandeza de este pueblo". A fin de cuentas las ruinas no eran sino los vestigios del desenvolvimiento "natural" de antiguas civilizaciones. Goethe (1786) lo había afirmado en la contemplación de la "Arena" de Verona, llegando incluso a trasponer los términos e identificar de modo operativo

¹⁹ Assunto; "Origen inglés de la estética romántica", en "Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos", pag. 29, refiriendo una carta de Walpole fechada en 1729.

²⁰ Goethe, "Viajes Italianos", Aguilar, 1988, vol III, p. 36. El anfiteatro, como un cráter, será definido por Goethe como traducción tipológica del espíritu social, cristalización de su movimiento natural en torno al espectáculo: "Pues satisfacer la necesidad general es aquí el deber del arquitecto. El cual prepara con los recursos del arte un cráter así, lo más sencillo posible, para que le sirva de ornato el pueblo mismo". De la misma

con las ruinas los propios accidentes geológicos¹². "Silvestre y melancólico río Tajo"¹³, era la expresión de Richard Ford (1831) para presentarnos el río en los alrededores de Toledo, traspasado por la impresión de una topografía plagada de ruinas, sublime a la vez que melancólica, pues para él guardaba los recuerdos de antiguas batallas, castillos y mazmorras, a través de un país inhóspito y solitario: "Its rocks have witnessed battles, not peace; have reflected castles and dungeons, not quays or warehouses; few cities have risen on its banks: it is truly a river of Spain —that isolated and solitary land!"¹⁴. Salvo su accidentado paso al pie de los muros de la ciudad, era de una melancolía apacible, en cierto modo clásica. La tradición clasicista había llegado a asimilar la imagen de un melancólico Saturno al tipo iconográfico antiguo de las representaciones antropomórficas de los ríos¹⁵, pero el curso del Tajo adquiriría en Toledo esa suerte de serenidad crispada de la melancolía, justo donde la romántica ruina de la ciudad era, para José María Quadrado (1853) una figura blandamente recostada al borde de la corriente, como escultura antigua¹⁶.

forma que Winckelmann había aplicado el método histórico al estudio del arte, Goethe trataba de establecer una suerte de historicidad de la Naturaleza, estudiando geológicamente el valle del río Oreto, cerca de Palermo, en un intento de "formarse, por entre las ruinas, una idea de aquellas siempre clásicas alturas de la Antigüedad". *Id.* pág. 169.

¹² Ford, *Ob. cit.*, pág. 88.

¹³ Citado por Blackburn, "Travelling in Spain in the present day" (1869), pág. 105. Blackburn extrae la cita de las "Consideraciones generales" del *Handbook*.

¹⁴ Es el caso de Giulio Campagnola, en la Venecia del siglo XV. Klibansky et al. *Ob. Cit.* 1989, lám. 56, p. 212.

¹⁵ Quadrado, "Recuerdos y Bellezas de España", 1853, Castilla la Nueva, II, II. Págs. 273-274.

II

EL RIO, LA CIUDAD Y EL DRAMA: LA IMAGEN DE TOLEDO Y LA MEMORIA.

Experiencia psicológica y experiencia estética.— La escena y sus analogías: imágenes del sentimiento.— Variedad pintoresca, severa grandeza.— La indelebilidad del recuerdo.

La severidad que ofrecía el paisaje de los alrededores de Toledo, al contrario del modelo con que Walpole definía los sublimes escenarios de Salvator Rosa, carecía de aquella frondosa vegetación, y sus peladas montuosidades se caracterizaban desde el romanticismo epigonal de Lantier (1807), como inspiradoras de un espartano y paranoico estoicismo religioso. Ponz, cuya precisa influencia sobre los viajeros del último cuarto del Setecientos y primeros años del Ochocientos ha sido frecuentemente apuntada, había descrito las causas de la desertización de estos parajes cercanos en la depredación incontrolada, de donde resultaba que "la ciudad no haga mejor vista"¹⁷. Lantier, sin embargo, ya atribuía un valor estético positivo a estas infractuosidades del paisaje, "el aspecto de una naturaleza riente regocija el alma, pero no la remueve, no le produce impresión tan profunda como la vista de un horror bello"¹⁸. En el viaje del caballero San Gervasio, la novela de Etienne de Lantier, Toledo aparece pronto como lugar para la conversión y

¹⁷ Ponz, I, I, 28 y ss.

¹⁸ Lantier, "Viaje a España del Caballero San Gervasio", Trad. Esp. J. García Mercadal, Madrid, 1962, pag. 1087. Para las siguientes ref., págs. 1125 y 1211.

refugio del suicida. Un ermitaño de Montserrat, antes vividor donjuanesco, relata al viajero cómo, tras intentar el asesinato de su padre por la muerte de su amante, llega a la ciudad para meditar sus culpas y su suicidio a las orillas del Tajo, "(...)asustado, helado de temor, abrumado por su arrepentimiento, había escapado e ido a arrojar en las aguas del Tajo, de donde la bondad celestial había permitido le retirasen (...)"; dada la alarma por unas lavanderas, y tras ser rescatado por "dos hombres vigorosos", se produce la conversión, refugiado en el convento jerónimo de la Sisa. Posteriormente, otro relato trae la ciudad a colación en el discurso de Lantier. En Murcia, Luis de San Gervasio y el poeta manchego Manuel Castillo encuentran al ermitaño Ambrosio. Nuevamente, el eremita, antes de retirarse ha probado el asesinato y la tentación del suicidio en el Tajo. Un matrimonio desgraciado, en este caso quebrado por los celos, ocasiona culpas que han de ser lavadas en las aguas del río. Un joven hecho pintor de retratos en Lisboa por la necesidad, y dilapidador de sus cortas heredades en la Toledo dieciochesca, para quien los alrededores de la ciudad y el río serían ya una extensa experiencia, tanto pictórica como psicológica, tanto un encantamiento en el paisaje y la arquitectura como un sombrío prolegómeno de la tragedia. En Toledo, el retratista se ha dado a las vistas de monumentos, aunque los celos le paralicen en la melancolía y no llegue a materializar ninguna de las vistas que propone. Fingiendo dibujar en la Catedral ve a su joven esposa junto a su rival el Conde de Avila. "Los dejé después con el pretexto de ir a dibujar algunos cuartos; pero lejos de pensar en ocuparme, fui a pasearme por las orillas del Tajo, agitado, devorado por los celos. (...) Por la noche le dije a doña Francisca que iría a pasear mañana al campo para dibujar las ruinas de un acueducto antiguo, obra de los romanos; mi mujer no sospechó de ese engaño (...)". Al borde del abismo del Tajo, tras el asesinato del Conde, sobreviene la conversión y se abre el camino del cenobio. Una voz llama al suicida y le impide consumir su acción, convirtiéndola en una experiencia estética ante la representación de lo sublime. A través de "lo terrorífico", el melancólico ha escamoteado a la realidad la conciencia del peligro, pero ha queda-

do como esa voz que le recuerda el carácter "egoísta" de sus pasiones. Addison ha descrito la naturaleza de esta representación de paisajes que infunden el terror en la cercanía del peligro como experiencia estética: "Mirando objetos de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos a peligro de ellos... Por esta misma razón nos deleita reflexionar sobre los peligros ya pasados, ó mirar de lejos un precipicio, y uno y otro nos llenaría de terror, si les viésemos pendientes de nuestras cabezas"¹⁰.

Toledo ha sido considerado por Lantier como el ideal escenario para el drama de unos héroes de temperamento saturniano, dividido entre la pasión y el estoicismo. Un paisaje modelado por la historia y la religión, cuyo tono advertirá el Marqués de Custine (1831) en la fiereza de sus crestas "erizadas de ruinas", ha venido a prestar su caracterización a la tribulación personal del artista romántico; rudos y desolados cerros que bordean la ciudad, despojados del bosque por los toledanos, y adquiridos a perpetuidad por toda clase de matorrales aromáticos y vegetación salvaje. En el lugar más elevado, los frailes jerónimos han elevado su monasterio, como contrapunto de la ciudad. "Cuántos conventos dominan los montes estériles. Estas cumbres despojadas por el trabajo del hombre, soportan ciudades en lugar de florestas"¹¹. El Conde del Prado, un personaje stendhaliano, hace talar todos los árboles en un radio de diez leguas en torno a su castillo en Nápoles, para subvenir la añoranza del paisaje de Toledo¹². Un paisaje cuya percepción sensible interviene en el ámbito de la imaginación, de las emociones y el recuerdo; sus elementos operan en la mente mediante asociaciones de ideas, de la memoria al sentimiento, o viceversa. Efectos de lo pura-

¹⁰ Addison, "Los placeres de la imaginación" (1712). Trad. Esp. de José Muñárriz (1804). 1991. Citado por Tonia Raquero en estudio introductorio. "Es decir, se establece una distancia entre el observador y el peligro que, por desarrollarse en una obra de arte aunque verosímil es irreal, y como tal nos permite disfrutarlo. De ahí que Burke posteriormente denomine "egoístas" a las pasiones que derivan de lo sublime, puesto que amenazan nuestros instintos de conservación, si bien insiste que esta amenaza es sólo una representación de lo real". Raquero, p. 43.

¹¹ Custine, "L'Espagne sous Ferdinand VII", 1838. Vol I, pag. 363.

¹² Javier del Prado, introducción a Proust: "Un amor de Swan", citando a Stendhal, "Sor Scolastica".

mente sensible, como el abrupto contraluz sobre el masivo contraste de huecos y muro de la triple serie de arcos, que restan en las ruinas del artificio de Juanelo, pueden excitar el miedo, la pasión o un sobrecogido asombro, o pueden hacer retornar la imaginación a lugares desvanecidos en el recuerdo. Aunque alguna experiencia de los sentidos, como la oscuridad o el contraluz sobre toscas ruinas **"puede ser terrible por asociación más general por su naturaleza, una asociación común al género humano"**²¹, el paisaje de Toledo internaliza sus efectos en la esfera psicológica del genio melancólico.

Un paisaje desolado devuelve al Conde del Prado la imagen de su retiro toledano. No de otro modo actuaba el recuerdo del paisaje urbano de Toledo sobre Genaro Pérez Villamil, traspasado por la melancolía del exilio, paseando por las calles de Rouen en 1842²². Custine asocia la especial disposición que ofrece a la sensibilidad la visión de la garganta del Tajo, traspasada por sensaciones no estrictamente visuales, como la humedad y los olores, al recuerdo de su amigo Lamartine. La trasposición psicológica del lugar en el espíritu añorado del poeta, por Custine, adquiere el tono del "dulce displacer" de la melancolía, como "placer incompleto" que, desde el presente, trata de recuperar el pasado. El paisaje, desde el Puente de Alcántara, se refleja en el corazón mejor que en la retina. **"Hay lugares más en armonía que otros con la disposición particular de ciertas almas, y mientras que se recoge vivamente la impresión de esos lugares análogos a los espíritus que se echan de menos, lo que se experimenta se complica con la alegría de lo que se siente y con la tristeza de lo que se ha sentido; la vida parece incompleta, se apela al pasado en auxilio del pre-**

²¹ Burke, citado por Raquejo, Ob. Cit., pág. 67.

²² "(...) el aspecto exterior de Rouen y de sus calles es más interesante aún que el de Toledo, pero todos sus monumentos no datan sino de los siglos 13, 15, al 16, y sin comparación, Toledo reúne más preciosidades que esta capital de la Francia normanda (...)". Del diario del pintor, transcrito por Arias Anglés en "El Paisajista romántico Genaro Pérez Villamil" (1986), págs. 537-560. Del mismo modo, en 1843, Augustin Challamel evocaba la imagen de esta ciudad al pasear por las calles de Toledo: "Vamos a visitar una de las ciudades más originales de España, a pasearnos como en el viejo Rouen, tan lleno de color histórico y de carácter...". Challamel, "Un Été en Espagne", Paris, Challamel, 1843. Pág. 83.

sente, se piensa para otro y por otro; el corazón viaja más que los ojos; entonces es sobre todo a los poetas, es a vosotros a quienes se recuerda"²³. William George Clark (1851) ensaya sobre Toledo el recurso addisoniano de la asociación de ideas en la experiencia y el recuerdo personal, estériles ensueños a los que se entrega el viajero, amarrándose "como a un ancla", a las obsesiones y recuerdos de la juventud. De este modo, Clark elabora un contrastado paralelo entre la antigua Shrewsbury, los fértiles campos y montes de Shropshire, y las limpias, frescas y translúcidas riberas del Severn, con la abandonada Toledo, sus poco amables alrededores y las cenagosas aguas del río Tajo²⁴.

La contemplación romántica de Toledo, según Custine, no tiene nada que ver con el conocimiento, sino más bien

²³ Custine, Ob. Cit., pág. 353. Reconociendo el particular poder de evocación que para los románticos franceses poseía la ciudad, reconocida por ellos entre el aluvión literario de la década, Gautier parece seguir en 1840 el sentimiento que Astolphe de Custine caracterizase en su correspondencia "intima", cuando el "Marquis", quien se había declarado **"esencialmente moderno y, por consiguiente, romántico"**, ya había mostrado su postura como algo tan íntimo y personal que renegaba de los círculos y camarillos: **"llevado por su aversión personal hacia Víctor Hugo"**, llegando a detestar a los románticos (Charles Rosen y Henri Zerner, "Romanticismo y Realismo, los mitos del Arte del Siglo XIX", Madrid, 1988, págs. 38-40). Healan de demostrar en Custine la inestabilidad que afectó a la postura romántica como movimiento generalizado). Gautier, como aquel, viendo prefiguradas en ciertas configuraciones del paisaje, las particulares inclinaciones anímicas observa el valle de Toledo al atardecer en íntima contemplación, como el final de un largo e ilusionado camino por la senda de la evocación y del deseo: **"Acodado en la abertura de una almena, y mirando a vista de pájaro aquella ciudad donde no conocía a nadie, donde mi nombre era perfectamente desconocido, caí en una meditación profunda. Ante todos aquellos objetos, ante todas aquellas formas que veía y que probablemente no volvería a ver, me asaltaban dudas sobre mi propia identidad (...) si, por casualidad, mientras yo estaba acodado en aquella almena del alcázar de Toledo, mi nombre se pronunciara en París por alguna boca amiga y fiel (...), estaba realizando el sueño de toda mi vida, tocaba con la mano uno de los deseos que acariciara más ardientemente en mis bellos y verdes años de romanticismo (...)".** Gautier, "Viaje a España", I, Madrid, 1932, Págs. 204-205.

²⁴ **"A lonely traveller in a foreign country is especially prone to these unprofitable reveries; memory will (los subrayados son de Clark) anchor fast by the haunts of boyhood; (...) But I would not wrong the fair and fertile hills and plains of Shropshire by likening them to the unlovely image of Toledo, nor would I pollute the glassy, cool, translucent wave of Severn with so much as a thought of the muddy Tagus. Toledo, moreover, is fast crumbling into ruin, —but floreat Salopia".** Clark, "Gazpacho in summer months in Spain", 1851, Pág. 88.

con la inconsciencia y el ensueño, "el paseante se complace en la pereza del pensamiento, y en la actividad de la imaginación"²⁶. Así para Thomas Roscoe la visión de la ciudad no permitía a la razón penetrar en la raíz de las emociones que le embargaban, pero la imaginación sabría identificar esos lugares análogos que han excitado la fantasía de la generación romántica. En la oscuridad de la noche, o bajo el cielo encapotado, o más bien cuando la furia del agua contra las rocas y el aire helado, hace prender en vapores y nieblas la garganta del valle, el paisaje se embarga en sugerencias sublimes. La luz del día lo despojará de ellas; la noche abrigará la floración del sentimiento. La razón se revela como un instrumento inútil para una comprensión de su naturaleza física, y por contra, el paisaje apela mediante asociaciones mentales a modelos emblemáticos, de sobra conocidos, de "lo sublime" romántico: la garganta alpina de Lauterbrunn.

Philippe de Loutherbourg exponía en Inglaterra en 1804, "Alud en los Alpes en el valle de Lauterbrunn", una obra clave para la formación y difusión de una iconografía de "lo sublime" en la pintura romántica inglesa, y, según Hugh Honour, un directo precedente de "Caída de un alud en los Girones", de J. M. W. Turner. En el cuadro de Turner se concebía ya la magnificente naturaleza disuelta en notas cromáticas, valores atmosféricos y efectos sensibles, como corolario de una manera de pintar que el mismo David Wilkie, en 1804, criticaba desde posiciones más conservadoras, más cercano, quizá, como el propio Thomas Roscoe, a la equilibrada y sugestiva sensualidad de Loutherbourg. "Cuadros como el de Loutherbourg alcanzaron una gran popularidad en la Inglaterra del siglo XVIII"²⁷. Wilkie, llevado por un gusto burgués ya detectable en Hogarth, a la devoción por el género de la pintura flamenca, y luego por la escuela española, se decantó principalmente en sus cuadros hacia el pintoresquismo rústico y las escenas de la vida cotidiana que jalonaban el paisaje de su viaje romántico. Fue su modo de participar en una británica "estética del com-

²⁶ Cuvillier, p. 365.

²⁷ Honour, "El romanticismo", pag. 35.

promiso" entre el "Gran Estilo" teórico de Reynolds y las nuevas experiencias paisajísticas de los jóvenes que regresaban del "Grand Tour", entre temas ideales y exigencias prácticas (la herencia histórica y la realidad moderna), entre paisajes y retratos. Retratando realidades domésticas, atmósferas humanas, Wilkie ensayaba a su manera, paralelamente, el movimiento disolutorio que la nueva posición del artista ante la naturaleza estaba ejerciendo sobre la estructura claudiana del paisaje²⁸. Entre los bellos "lugares arcaicos" de Richard Wilson y los sublimes "lugares románticos" de pintores como Loutherbourg, acuarelistas y topógrafos se dedicaron a confirmar en la naturaleza los ideales paisajísticos de Poussin y Claude por un lado, y de Salvator Rosa por el otro. Así en 1830, sobre "el oscuro rango romántico de las montañas de Toledo" y el sugestivamente pintoresco relieve de las ruinas, Inglis practicaba un reconocimiento atmosférico y topográfico de la ciudad y su paisaje puro, como si contemplase un cuadro de Constable: "Toledo was still illuminated by the setting sun when I caught the first view of it; but before arriving under its walls, all was dusky, excepting the summits of the mountains behind; these still wore the purple light of evening; and the meanderings of the Tagus, flowing westward, were also visible beneath those bright orange tints that are peculiar to Spanish skies"²⁹.

Pero volvamos a las gargantas alpinas; Addison describía en 1705, (*Remarks on Several parts of Italy*), el asalto que "un agradable horror" ejercía sobre un sentimiento de emociones contrarias, a la vista de los Alpes. Visualmente, el dra-

²⁸ Así, sobre el costumbrismo, el paisaje se configuró como la forma artística británica más propia: "la misión tradicional del paisajista como topógrafo de ciudades y zonas urbanas, complementadas por sus habitantes, sus industrias y sus pasatiempos está estrechamente ligada, aunque a mayor escala, a las descripciones de la vida doméstica y pueblerina en la que estaban especializados los pintores de género". Andrew Wilton, "La estética del compromiso: la pintura en Gran Bretaña", Cat. Expo. "Pintura Británica", Madrid, 1988, pag. 39.

²⁹ H.D. Inglis, Op. Cit. pag. 370. "Toledo estaba todavía iluminada por el sol en ocaso cuando alcancé la primera vista de ella; pero antes de llegar bajo sus muros, todo era oscuro, exceptuando las cimas de las montañas de detrás; éstas aún tenían la luz púrpura del atardecer; y los meandros del Tago, fluyendo hacia el oeste, eran también visibles bajo esos brillantes tintes anaranjados que son peculiares a los cielos españoles".

matismo de esta imagen se potenciaba por el violento contraste de luz y oscuridad, de vacíos y macizos; pero la oscuridad, como el vacío, en sí, eran positivados en el recuerdo por la imaginación romántica, como sublimación de la belleza fugitiva". Los abruptos valles y gargantas alpinos, como alegorías de inmaterialidad, elevan la imaginación, como nos demuestra Roscoe a la vista del valle de Toledo: "A ambos lados de nosotros, las montañas, investidas por el singular carácter que siempre proporcionan las masas de granito, que suben verticales desde la extrema estrechez del valle, aparecen prodigiosas. Aquí y allá sus cumbres, asimismo, penetrando los estratos superiores de nubes, previenen de toda conjetura sobre qué elevación alcanzarán, volviendo al recuerdo los riscos alpinos que parecen la garganta de Lauterbrunn (...)". Addison había considerado a "lo sublime" como razón de indelebilidad en el recuerdo que nutre la imaginación, y como recurso de persuasión de ésta, otrora atribuible a la belleza. Aspereza, bruscas variaciones, irregularidad, vetustas ruinas, son rasgos de la belleza pintoresca codificada por Uvedale Price en 1794¹³. Al tiempo que Roscoe rememoraba esta visión crepuscular de la ciudad, Charles Didier caracterizaba una imagen diurna determinada por la multiplicidad de puntos de interés, la variedad pintoresca y la mutabilidad horaria, aunque a la caída de la noche volvía a obrar sobre ella el efecto transfigurador de las sombras: "Tantôt la ville apparaît hérissée de ses innombrables clochers, puis le rideau retombe, et, enfermé dans une gorge déserte et muette, on pourrait se croire tout d'un coup transporté dans quelque solitude primitive. Ces brusques alternatives ont un grand charme; elles impriment à ce paysage austère et melanco-

¹³ Raquejo, Intro. a "Los Placeres...", 1991: "Vimos cómo Burke, al insistir en el aspecto negativo de la sublimidad, interpretó la oscuridad como carencia de luz y el silencio como carencia de sonido, por tanto la vacuidad fue también interpretada como privación, en este caso de materia. De ahí que celebre, más que las masas de montañas grandiosas addisonianas, los profundos abismos y los precipicios que ya pintores como Turner escogieron en los mismos parajes alpinos." P. 91.

¹⁴ Roscoe, 1837, Ob. Cit. pág. 275.

¹⁵ Tomia Raquejo en "El Palacio Encantado" (1989), p. 31, citando a Price, "An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful" (1794).

lique un profond cachet originaire"¹⁵. Incertidumbre, soledad, terror, son los rasgos añadidos de "lo sublime pintoresco". Sobre los montes pelados que circundan la ciudad no crece un árbol que anime el severo paisaje. Asaltado por la melancolía, el viajero se dirige a Toledo silencioso y meditabundo.

"La total ausencia de árboles sobre los cerros, su severa pobreza, sus escarpadas y desapacibles paredes y precipicios, enaltecían el efecto del conjunto, e indudablemente, durante todos mis viajes por España, no hay ningún día al que mi fantasía más frecuentemente vuelva, ni con más deleite, que aquel en que, silencioso y pensativo, bajaba yo hacia la Vega de Toledo"¹⁶.

¹⁶ Charles Didier, "Un tour en Espagne", Paris, Dumont, 1837. Pág. 302.

III

LA CIUDAD DE LAS COLUMNAS

Toledo en el Viaje de Ponz. — Sus ecos en los viajeros prerrománticos. —
Ruinas y melancolía: el mito de los "millares de columnas" como alegoría
de la Vanidad.

No se nos oculta la trascendencia que el "Viage de España" de Antonio Ponz tuvo para los viajeros que, desde 1772, fecha de edición del primer volumen dedicado en su mayor parte a esta ciudad, llegaron a la antigua capital de España. Jean François Peyron, viajero en 1777 y 1778, cuando ya era pública la mitad de la obra, confesaba que era su único guía en algunos de sus trabajos sobre España, viendo a la vez, en la labor de Ponz no sólo una empresa de indispensable utilidad pública, sino también, y más "románticamente", el resultado de la afección al sentimiento de la imagen de un país, el suyo propio, cegado de escombros. "Era preciso remontar a la fuente y sondear el abismo cubierto de una niebla sagrada y peligrosa de atravesar. La ha contemplado desde lejos, disgustado tal vez en su corazón al no poder disiparla. El, que ha descrito tantas iglesias y visto las riquezas inmensas que hay allí amontonadas, ¡Cuántas veces no habrá debido gemir contemplando aquellos tesoros ocultos! (...)"³⁵. Especial sensibilidad que a no dudar informa un modo de contemplación propiamente romántico, más propio de Peyron, que queda diluido en la vista de Toledo por Laborde, atento a captar materiales para una vi-

³⁵ J. F. Peyron "Nouveau Voyage en Espagne", 1780. Trad. Esp. J. G. Mercaulot, 1962.

sión proyectiva y neoclásica, en un momento histórico en que las tropas del Imperio se extienden por Europa. La obra de Ponz, al dejar en un segundo plano los aspectos sociales, costumbristas y económicos de España y sus ciudades, no llegó a perecer frente a la mutabilidad de aquellas circunstancias que mayormente llenaban las páginas de la enciclopédica relaciones de viaje de Colmenar o de Mme. de Aulnoy³⁶. Peyron, aguijoneado por Ponz, se esmeró en una cuidada descripción y crítica artística; las descripciones de ambos, fueron de gran utilidad para el equipo de dibujantes del "Voyage Pittoresque" de Laborde (1808)³⁷. La "Vista de la ciudad de Toledo tomada de las orillas del Tajo" por Vauzelle muestra con topográfica puntualidad el amasijo arquitectónico que se prolonga, sin solución de continuidad en el bizarro paisaje del valle y el río (Fig. 1). Laborde prefiere las calles rectas, no lo oculta, de la misma manera que denosta el urbanismo tortuoso de la ciudades medievales, inadecuado a la nueva vitalidad que su incorporación al Imperio debe prestar a este deprimido país³⁸. La negativa imagen que de Toledo consignaba³⁹, no era muy lejana de la que

³⁶ Elena Fernández Herr, "Les origines de l'Espagne romantique: les récits de voyage", 1973. Págs. 35-36. Aunque Peyron basaba la existencia de su viaje en una necesidad frente a la mutabilidad de las cosas, significada en el surgimiento y ruina de los monumentos: "Los mismos monumentos, que desgraciadamente y a menudo sobre casi lo único que atrae la curiosidad de los viajeros, caen en ruina. Otros monumentos suceden a los antiguos, y la infatigable curiosidad encuentra siempre un nuevo alimento". Peyron, 720.

³⁷ Elena Fernández Herr, Op. Cit. Pág. 272, traza la trascendencia icónica del viaje artístico de Laborde, bajo su consideración de empresa de Estado, la expectación que suscitó en la capital del Imperio: "Desde 1808, el público podía ver en casa del editor los dibujos y las estampas. Vauzelle y Dutailly expusieron en los salones los cuadros que trajeron de España. El interés fué grande, la invasión de la Península por las tropas francesas y la resistencia heroica del pueblo español no hizo sino aumentarlo".

³⁸ Arcadio Pardo, "Visión del arte español en los viajeros franceses del XIX". Valladolid, 1989, señala una cierta constancia en los juicios que Laborde dedica a las diversas poblaciones que visita a lo largo del Itinéraire descriptif de l'Espagne, que en su criterio se basa "sobre la presencia en las ciudades de calles estrechas y tortuosas, o bien rectas y anchas. Estos rasgos establecen un verdadero canon y las ciudades son juzgadas por estos conceptos a lo largo de la obra" (Pág. 30).

³⁹ Aunque el frío proyectivismo que atribuimos a Laborde en virtud de su juicio estético sobre la imagen de Toledo y de las ciudades medievales pueda ser desmentido, según Galera Andreu, "La imagen romántica de la Alhambra", 1992, pág. 87, a la vista de sus propios diseños para el "Voya-

Ponz había trazado en 1772. La objetividad de ambos se superponía sobre una ciudad que, pese a la munificencia del ilustrado Lorenzana, nada tenía que ver con los modelos del urbanismo neoclásico. Sebastien Blaze, un "aide-major" del ejército napoleónico tomará la imagen de Laborde como referencia al escribir sus memorias de la guerra, publicadas en 1828 como éste estimará que "algunos monumentos, como el Alcázar, la casa de Vargas, la iglesia metropolitana, se destacan tan ventajosamente que los demás edificios no presentan nada de singular y agradable a la vista"⁴⁰. Algo habría cambiado en el gusto, sin embargo, con que el militar francés valorase la experiencia estética de un paseo junto al río: "nuestros paseos por las poéticas orillas del Tajo nos suscitaron gloriosos recuerdos y las hazañas de los héroes que liberaron su patria de la dominación de los moros".

Aunque Ponz reconocía las raíces árabes del urbanismo de Toledo, no por ello esta morfología que tanto afeaba la ciudad vista al detalle constituiría un motivo de aprecio. En ningún momento desmentiría las opiniones acerca de su fealdad. "Ya se hubiese podido, desde la conquista, remediar este mal comodísimamente y haberla restituido, poco a poco, a su antiguo esplendor"⁴¹. Por supuesto que la medida de este "antiguo esplendor" se tomaba en "el buen gusto y magnificencia" de los romanos, de quienes en Toledo se describen "residuos que aún permanecen de su grandeza". Claro que los numerosos ejemplos de buena arquitectura vitruviana en Toledo no pueden ser ignorados a pesar de este sentimiento, quizá surgido del intento de difícil contemporización con las palabras del clérigo lombardo Norberto Caimo (1755), "Aquella Toledo tan nombrada en las historias de la cual, generalmente tiene tan vasta idea, que cada uno se la figura magnífica en todas sus partes... Carece de majestad y hermosura, no tanto en sus plazas mal

ge", entre la objetividad y el sentimiento, en su tratamiento de las ruinas y los efectos de luz.

⁴⁰ Blaze, "Mémoires d'un apothicaire", 1828, Vol I, págs. 34-37. Un segundo "séjour" en Toledo, en 1812-13, en págs. 319-349.

⁴¹ Para esta y las siguientes, incluida la cita de Caimo (Lettere d'un vago italiano ad il suo amico, 1755), en Ponz, I, I, 20-28.

puestas y en las calles estrechas y montuosas, cuanto en sus fábricas mal ejecutadas y sin alguna simetría". Una visión educada en el clasicismo romanista que, en ambos casos, requeriría la corrección de la realidad presente de Toledo para su representación, a pesar de que Ponz ensayase el reconocimiento de "fábricas de bellísima arquitectura" gótica junto a arquetipos de buena arquitectura moderna, y de las trazas que mantenía "de su antiguo esplendor, porque de la catedral, del alcazar, y de otras fábricas resulta un todo que da contento", desdibujadas al enfrentarse con una visión pormenorizada de la urbe⁴¹, por valores que Ponz señala específicamente: irregularidad, disfuncionalidad urbana y ruina⁴², en un paisaje árido y riguroso; rasgos que, presentes en un trasunto realista de cualquier imagen⁴³, producirían disgusto y hasta horror, vista desde una perspectiva clasicista ilustrada; valores que posteriormente, y sin tardar mucho, favorecerían reacciones estéticas ligadas a "lo sublime", sentimientos cuya subversión informará el modelo romántico de Toledo, y que son, para Ponz o Laborde, rasgos de imperfección, inadecuados al modelo de una ciudad moderna.

Era público y notorio que Etienne de Lantier había utilizado el *Viage* de Ponz y el subsiguiente de Peyron como fuente de primera mano para situar las novelescas tribulaciones del Caballero San Gervasio. El mismo autor declaraba sus débitos hacia aquellos viajeros: "una inculpação muy grave, de la que le costará trabajo al señor de San Gervasio justificarse, es la de haberse ayudado un poco en su viaje de los escritores que le han precedido sin nom-

⁴¹ "...lo malo es al acercarse y reconocer la ciudad al por menor". 20.

⁴² Ruinas, desconcierto y melancolía: "Creo se le podría aplicar un pedazo de aquel soneto que Quevedo puso en la Clío a Roma sepultada en sus ruinas, con sólo mudar el nombre de los ríos: Sólo el Tajo quedó, cuya corriente, si la ciudad regó, ya sepultada/la mira con confuso son doliente".

⁴³ Esteban de Arteaga (La Belleza Ideal, 1789), otro jesuita español, exiliado en Italia tras la expulsión, había introducido el horror y el espanto entre las reacciones posibles de un espectador ante una representación de veraz copia, de completa ilusión de realidad. Bien que Arteaga tomaba por caso la representación de un drama histórico, Toledo comenzaría a considerarse por entonces como un escenario dramático en la literatura histórica y de viajes, paisaje cuya visión reproduciría esos sentimientos de horror y de espanto en las relaciones y dibujos de los viajeros.

bicarlos al pie de sus páginas". Toledo comportaba reverberaciones dramáticas, inducciones pasionales, reflexiones sobre la vanidad de las glorias humanas; podemos suponer el conocimiento de la relación de viaje de Jean François Peyron como determinante para comprender el sentido de melancólica "vanitas" dado al sepulcro del Cardenal Portocarrero⁴⁴, obviado su Transparente; al igual que la información contenida en Ponz sobre las espantosas ruinas de los acueductos" (Fig. 2) pudiera haber sido asimilada por Lantier a las vistas de la ciudad sobre las series de arcos del artificio de Juanelo, observada en la vista de Toledo publicada por Swinburne en 1794⁴⁵ (Fig. 3). Una imagen difusa, la de Lantier, que no oculta su origen libresco, nublada por el ensueño que trata de hacer vívidos aquellos trazos.

Ponz medía la antigua grandeza de Toledo por el núme-

⁴⁴ Peyron destacaba el monumento funerario del prelado por la sencillez de su epitafio, "de los más humildes, se parece al de Piron: Cy qit qui ne fut rien: Hic iacet / pulvis / ciuis / & nihil". Lantier, que copiaba el epitafio, no podía dejar de evocar "tristes reflexiones sobre la nada de las grandezas humanas" ante este sepulcro. Sobre la notoriedad de los débitos de éste hacia otros viajeros, ver Fernández Herr, Op. Cit., págs 275 y 278.

⁴⁵ El grabado nº 1 del *Viage* de Ponz nos muestra unos caces arruinados en las cercanías de Toledo, uno de los tantos que observó en su *Viage* de España, donde "todavía quedan espantosas fábricas que fueron de tales acueductos", y mejor pudiéramos pensar que Lantier se refiriera a los dramáticos arcos superpuestos en las ruinas del antiguo artificio de Juanelo. No obstante las ruinas de la torre acuaria y acueducto romanos de Toledo ya habían merecido la atención de Pérez Bayer en su obra manuscrita "De Toletano Hebraeorum Templo", 1756, inédita por el momento —no así algunos de sus dibujos, publicados por Mariano Maroto, "Fuentes documentales para el estudio de la Arqueología de la provincia de Toledo", 1991.

⁴⁶ Henry Swinburne, "Views in Spain", 1794, edición resumida e ilustrada de sus "Travels through Spain in the years 1775 and 1776", 1779. El grabado es de William Ellis. Tomamos nuestra referencia de una edición posterior, con el título "Picturesque tour through Spain", publicada por William Sharpe en 1823. Swinburne mantenía el mismo criterio acerca de la imagen disforme de Toledo, aunque la atención que el grabado de Ellis presta al rudo paisaje nos muestra en qué medida podría ser mejor apreciada por el artista en sus valores pintorescos que por el viajero ilustrado: "El Tajo, después de serpentear anchamente por una deliciosa llanura, que con un poco más de bosque resultaría muy agradable a la mirada, viene por fin a encajonarse entre dos terraplenes de altas y escarpadas rocas; el pasaje es muy estrecho, hasta que el río obtiene otra vez un cauce ancho y tierra abierta, volviendo casi al lugar donde penetró en el desfilar. En esta península pedregosa está la ciudad, sumamente mal construida, pobre, y fea. Las calles son tan empinadas, que ningún forastero en su sano juicio se aventuraría arriba o abajo por ellas en un carruaje".

ro de columnas "de tan varias piedras y diversos géneros de arquitectura y tamaño" que en la ciudad quedan. Esta cualidad de "ciudad de las columnas" señala el evidente parámetro clasicista con el que el autor ha mirado a Toledo. La gran metrópoli, arruinada como Palmira, cuya magnitud arquitectónica tiene su correlato en la nobleza de sus pórticos, de sus patios, cuyas columnas "según la cuenta que yo he hecho, entrando las de las iglesias, conventos y casas, no bajan de una docena de millares, y aún era más alto el cómputo de un toledano, siendo esto buena prueba de la antigua grandeza de la ciudad"⁴⁸. Con la presencia de innúmeras miles de columnas la ciudad no sólo adquiere una dimensión como categoría de buena arquitectura clásica, sino también presenta el testimonio de unos antiguos mejores tiempos⁴⁹. El Neoclasicismo, sin embargo, puso en evidencia el lenguaje alegórico de los órdenes en la medida que la caracterización que del edificio suponían las columnas y el ordenamiento que propiciaban, debían representar también su propia posición funcional en el organismo arquitectónico⁵⁰. Este no debe imitar a la Naturaleza, puesto que a ella pertenece, en ella tiene su fundamento. El debate en torno a la arquitectura como arte de imitación se abre en España al publicar Diego de Villanueva, en 1766, una traducción del "Discurso sobre arquitectura" de F. Algarotti, construido sobre las ideas de Lodoli, cuya negativa a considerar el lenguaje alegórico de los órdenes como consecuencia del principio de imitación se relaciona con "una radical funciona-

⁴⁸ Ponz, I, I, 52.

⁴⁹ Transcribimos la cita de Ponz que Navascués anota en "Reflexiones sobre Palladio en España", 1981, sobre el interés que Ponz consideraría en un resurgimiento en la arquitectura de sistemas columnarios "(...)Ahora no hay valor para poner un par de columnas en la portada de una casa... de manera que dichos bellísimos miembros de la noble arquitectura han estado casi proscritos...".

⁵⁰ Para el debate sobre el carácter imitativo de la arquitectura, y sobre la caracterización de ésta mediante la introducción de órdenes de columnas, en la ideología neoclásica: Forssman, "Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento", 1983, pag. 66, "Entre los muchos y variados elementos que hay que considerar en el proyecto de un edificio, las columnas y todo lo que estaba en relación con los órdenes asumía normalmente una gran importancia; sólo en el periodo de la Ilustración surgió alguna perplejidad sobre el tipo de relación existente en arquitectura entre el lenguaje alegórico de las columnas y la expresión artística".

lidad de los elementos arquitectónicos"⁵¹. La fábula de la "cabaña vitruviana" era un lugar común del racionalismo arquitectónico, ahora contestado desde la nueva perspectiva. Aunque Algarotti-Lodoli rechazaban la idea de la arquitectura como imitativa, sí era posible concebir el lenguaje de los órdenes como símbolo de significados funcionales, aunque su material constitutivo no fuese la madera de la cabaña. La arquitectura, "siendo artefacto" participaba así de los propios principios naturales que anteriormente trataba de imitar. Ortiz y Sanz mostraba con esta idea su rechazo al concepto de arquitectura como arte de imitación en su traducción de los cuatro libros de Palladio (1797). Anteriormente, al traducir a Vitruvio (1787), desprecia la fábula vitruviana-racionalista de la cabaña argumentando que cuando los órdenes "fueron reducidos a Arte, tenía la Arquitectura llana y sin columnas muchos siglos de edad". Pero para entonces las columnas habían reforzado otro significado alegórico, esta vez desde la perspectiva anticlásica de la estética de las ruinas. La estética prerromántica no había dejado de ver en las columnas una asociación ideológica con lo sublime como durabilidad y fuerza, riqueza y magnificencia que, en negativo, propiciaba su intervención en el contexto de las alegorías de "vanitas"⁵². La traducción y publicación de obras ya imbuidas de este sentimiento prerromántico como "The Ruins of Palmira in the desert", de Robert Wood (1753), y las primeras excavaciones arqueológicas en España matizaron en igual medida el entendimiento del antiguo tratado. Ignacio Haan acompañaba en Roma a Ortiz y Sanz al realizar mediciones en el circo de Caracalla⁵³. Cuando todavía no han perdido vigencia los principios del vitruvianismo, o éstos se han refundado sobre nuevas bases, cuando aún están por venir a la ciudad las obras de Ignacio Haan, especialmente el figurativo atrio jónico de la Universidad, repleto de sentido iconográfico, cuya reflexión

Joaquín Bérchez Gómez, "La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español", 1981.

Tonia Raquero, Intr. a Addison, "Los placeres de la imaginación", p. 68.

Bérchez, "siendo esta noticia indicativa de la influencia y estudio de Vitruvio puesto que tal medición se realizaba para saber si concordaban con las dadas en su libro", pag. 45.

en la llamada Puerta Llana de la Catedral sufrirá la inquina crítica de la generación inmediatamente posterior a Haan y al propio Ponz: sus palabras refieren un sentimiento de orfandad hacia el lenguaje de una época que se sabe llegada a término. Esta cualificación de la antigua Toledo por los restos que deja ver el presente acentúa la deleznablez de las construcciones modernas, cuyo único significado, en este contexto, es servir de alegórico remedo de la progresiva ruina de las antiguas arquitecturas, subrayando su caducidad. **"De muchos años a esta parte, ya no se trata de estos ornamentos; antes bien, las casas que se arruinan, así quedan, o si se levantan, es, por lo regular, con mezquindad, dejándolas bajas y mal hechas"**. Una idea que Ponz ha señalado al hilo de su visión del paisaje urbano, cegado con montones de cascotes, donde aún brillan numerosos destellos del pasado. Joseph Townsend, en 1787, la tomará, acercándola a un más claro significado alegórico: *vanitas vanitatis*, y por ende, melancolía, **"cada calle conserva algún signo que recuerda a los habitantes lo que la ciudad ha sido. Creerían ver varios millares de columnas rotas, sobre las cuales estarían hondamente grabadas estas palabras: Sic transit"**¹⁴. Townsend ha tratado de comprobar el mito de las miles de columnas, sin verificar la información que Ponz nos rinde relativa a la creencia de aquel habitante de Toledo: antes que producto de un censo de estos elementos arquitectónicos parece una imagen surgida de la experiencia psicológica, del sentimiento de melancolía ante las ruinas. Hasta Alexandre de Laborde, el mito de "la ciudad de las columnas" difundido por Ponz tendrá vigencia en la literatura de viajes sobre la ciudad: **"Sus calles son estrechas y tortuosas, y no hay más que innumerables columnas en todas partes, que recuerdan lo que Toledo fué en otro tiempo"**¹⁵.

¹⁴ Townsend, "Viaje a España hecho en los años 1786 y 1787", I.

¹⁵ Comentarios a "Vue d'une des Portes de Tolède", lámina nº 67 del "Voyage historique et pittoresque en Espagne".

IV

EL GENIO DE LAS RUINAS: TOLEDO COMO "DAMA MELANCOLIA"

La coexistencia melancólica y la obra incompleta: — El elemento fáustico de las ruinas y el culto romántico: — Vanidad y Melancolía. — Los rasgos de "Dama Melancolía" y la caracterización romántica de Toledo.

Visto el ascendente saturniano sobre la geometría y la arquitectura, y en general sobre las "artes de medir", no carece de sentido atribuir al lenguaje alegórico de la columna una identidad cualificada por la incardinación de aquellas, traspasadas por el genio melancólico, en la esfera de la imaginación. Este, para Agrippa de Nettesheim, afectaba al alma en tres niveles ascendentes: **"Imaginatio", "Ratio", y "Mens"**. En el ámbito de la Imaginación, el genio, siendo consciente de sus límites, determinados por su propia dimensión física, se aplicaría al entendimiento en artes mecánicas, en especial arquitectura, pintura... Por así decirlo, la Imaginación lo aherrajaba e impedía para el conocimiento de las verdades superiores. La columna, además de aludir como paradigma al arte geométrica en la arquitectura, había sido elevada por el vitruvianismo moderno, en cuanto que componente principal y casi generador de los órdenes, a la categoría de portadora de ideas e imágenes, y así podemos ver en ella un símbolo de la redención de una contradicción que hacía al geómetra y al matemático seres esen-

Kablansky, Panofsky, Sasl, Ob. Cit. pag. 343, citando a Agrippa de Nettesheim, "Occulta Philosophia" (1510).

cialmente imaginativos, en la misma medida que inútiles para toda especulación metafísica.

Alegoría del trabajo nocturno, un murciélago despliega la cartela "Melencolia I" en el grabado homónimo de Alberto Durero. Melancolía se encuentra presa de su ociosidad, indiferente al compás, al reloj de arena, a la esfera y al poliedro, "un caos de cosas que no se usan", pero cuya inactividad refleja la más vertiginosa actividad interior, que "ha pasado de ser el letargo del ocioso y la inconsciencia del durmiente a ser la obsesión convulsiva del crispado"³⁷. El genio creador es arrebatado de su zozobra melancólica por los efectos reactivos de la noche y la tormenta, en el Bécquer de "Historia de los Templos de España" (1857). Su carácter saturniano se halla subrayado por la presencia de los instrumentos del geómetra, que el todavía anónimo constructor de San Juan de los Reyes desecha para culminar su obra, coronación nacida directamente de su espíritu torturado:

"(...) te veo á la luz de la triste lámpara, compañera de tus vigiliás, trazar sobre el pergamino una y otra figura geométrica. En vano para realizar lo que concibe tu mente, acudes á las reglas de los maestros; en vano, porque la inspiración no ha extendido aún sus alas sobre tu cabeza; por eso apartando lejos de tí el compás y la escuadra, te arrojas sobre tu lecho, presa de la desesperación y el insomnio.— El vendaval silba al estrellarse contra las agujas de los campanarios, y estremece los vidrios de tu ventana; la lluvia cae en turbiones y Toledo duerme (...).— Otra vez la lámpara está encendida, encorvado sobre la mesa, tu mano dibuja con seguridad un edificio: es San Juan de los Reyes, que el genio acaba de sacar de la nada"³⁸.

Según las concepciones humanistas la disposición imaginativa, a la vez que predisponía hacia las matemáticas, indisponía para la metafísica: el carácter melancólico tenía una razón más en esta opresiva limitación. La idea romántica de la obra incompleta o del edificio inacabado como ruina, se presenta así como paradigma de la zozobra melancólica del

³⁷ Ibidem. Pág. 307.

³⁸ Bécquer, "San Juan de los Reyes", III, págs. 22-23.

genio creador. Antes de que se configurase una estética de las ruinas propiamente romántica, la columna truncada había comenzado a aparecer, junto al compás y la esfera, como atributo de las representaciones de "Melancolía", caracterizada en la iconología de Cesare Ripa (1611) como "*Donna vecchia, mesta, & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun'ornamento, starà a sedere sopra un sasso, con gomitoli posati sopra i ginocchi, & ambe le mani sotto il mento, & vi sarà a canto un'albero senza fronde, & fra i sassi*"³⁹; una iconografía que cada vez hará más evidente la relación entre el melancólico saturniano y las ruinas, el lugar donde, para Agrippa de Nettesheim, habitaban "los animales de faturno"⁴⁰. Y Panofsky anota que, desde antiguo, "al melancólico saturniano se le relaciona con toda clase de artes mágicas y demoníacas"⁴¹. Así nos encontramos que en "El Diablo enamorado" (1772), Jacques Cazotte ubica la aparición de la diablésa Biondetta al melancólico Alvaro en las ruinas de Portici cuyos edificios son rejuvenecidos por ésta en una suerte de efecto fáustico. También el romántico Karl Gustav Carus encontraba, en 1835, el personaje dureriano de "Melencolia I" como "**retrato directo de un personaje fáustico**"⁴². De alguna manera, este elemento fáustico es una versión en negativo en que la imagen de "vanitas" como exégesis moral devino, cuya influencia se relacionó con "**un tránsito de lo contemplativo intelectual a lo patético emocional**"⁴³ en la Italia del Quinientos, de las que el espíritu contrarreformista barroco extrajo consecuencias para una fusión iconológica de Melancolía y Vanidad: "*Meditazione della Morte*", caracterizada por Ripa como "**dona scapiagliata, con vesti lugubre, appoggiata col braccio à qualche sepoltura, tenendo ambi l'occhi fissi in una testa di morto**"⁴⁴. Es en estas imágenes de Melancolía o Meditación donde tanto las ruinas, adquiriendo la columna rota significación de emblema, como la calavera, se configuran como

³⁹ Klibansky, Panofsky, Saxl, Ob. Cit. Pág. 225.

⁴⁰ Walter Benjamin, "El origen del drama barroco alemán", pag. 178.

⁴¹ Klibansky, Panofsky, Saxl, Ob. Cit. Pág. 362.

⁴² Ibidem, p. 348, n. 283, refiriendo cita de Carus, "Briefe über Goethes Faust", Leipzig, 1835.

⁴³ Ibidem, esta cita y la siguiente, Págs. 364-368.

alegoría del "memento mori", por el que el barroco conduce su idea de impermanencia, mutabilidad y "vanitas"⁶⁶; sentimientos que, internalizados en el ámbito del "propio yo", se encuentran en la base del culto romántico a las ruinas.

Los pensamientos que las ruinas de Portici suscitan al protagonista de Cazotte, señalan con evidencia su significado, el destino insoslayable de toda obra del genio humano, una reflexión, la más directa, que informará en este mismo escenario la "autobiográfica" caducidad de Chateaubriand. Allí la Razón entra en un profundo sueño propicio a la fantasmagoría, y sólo el hombre íntegro podrá sortear los fogones del desasosiego. Cuando la obra humana ha caído bajo el peso del tiempo, la Razón dominadora podrá superar la pobre realidad y rejuvenecer aquélla, abandonada a su suerte, comprendiendo y determinando la armonía matemática del universo. Como no existe el azar, para el Neoclasicismo la ruina sólo tiene sentido en el sueño de la Razón, determinado por una voluntad caprichosa. Así renacerán aquellos edificios de los que sólo quedaban disformes vestigios cuando el melancólico Alvaro lo ordena: "(...) los muros de la bóveda, hasta entonces negros, húmedos y cubiertos de musgo, adquirieron un color suave, unas formas agradables: ahora era un salón de mármol jaspeado"⁶⁷. Los viajeros románticos que se acercan a las ruinas de Toledo harán de ellas piedra de toque para una fáctica recuperación del pasado, afectada por aquel sentimiento de placer y displacer, o placer en la Melancolía: así, José Amador de los Ríos, hablando sobre el paisaje de ruinas que la ciudad ofrece en lo que fue su barrio judío, "El arqueólogo, el artista, el poeta encuentran allí lecciones e inspiraciones al mismo tiempo, mientras los curiosos viajeros divierten la vista al tenderla sobre tan olvidadas ruinas, que no pueden menos que traer a la imaginación algún melancólico recuerdo". Pero a la vez, Amador nos pone en

⁶⁶ "(...) muros desmoronados y columnas rotas; esto se corresponde con una tendencia que venía siendo cada vez más fuerte desde el siglo XV, y que alcanzó una de sus cimas recurrentes hacia 1600 o muy poco después: el culto romántico a las ruinas". Ibid. pág. 368.

⁶⁷ Cazotte, "El Diablo Enamorado", 1772. Trad. Esp. Barcelona, 1985, pag. 29.

guardia contra las conclusiones que se pueden extraer de ese sentimiento, "opiniones descabelladas y absurdas"⁶⁸. El, que ha saludado a la ciudad como una afligida anciana cubierta de harapos de lo que fueron ricos vestidos, sentada en un melancólico promontorio, como la Melancolía de Ripa: "Ahí estás, asentada sobre esa alta roca, como una reina hermosa olvidada por la ingratitud, llorando amargos desdenes y lamentando tu ruina"⁶⁹. Ripa había fundido en su codificación iconológica los caracteres de las personificaciones de un sentimiento de tristeza y melancolía, presentes en la poética postmedieval, como "Dame Tristesse" o "Dame Mérencolye". En "Espérance ou Consolation des trois Vertus", poema inacabado de Alain Chartier (1428), la vieja "Dame Mérencolye" introduce al poeta, que ha estado vagando por su país desolado y sus ciudades ruinosas, en un mundo de fantasía atormentada: "Y tras gran debilidad, largo ayuno, amargo dolor y vaciedad en mi espíritu, que Dame Melancolía oprimía con sus duras manos, sentí que el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación (que algunos llaman "fantasía"), se abría y entraba en flujo y movimiento"⁷⁰.

El poeta, entre las ruinas, se conduce de Melancolía por fácticas regiones de la Imaginación. Las prevenciones de Amador nos recuerdan a aquéllas que Roscoe recomendase al viajero a la vista de la ciudad, y la contrastada disfunción sentimental provocada por su imagen desde los alrededores y la contemplada al recorrer su interior, idea recurrente desde que Ponz tratase de corregir las opiniones de Caimo sobre su "falta de majestad y hermosura". En 1851, Clark, no sabemos si conocedor de la caracterización de Toledo por Amador como "Dame Mérencolye", incorpora a ésta la misma doble visión, conduciéndonos hacia la alegoría moral de la Vanidad, como advertencia de lo que se va a ver paseando entre sus ruinas: una entronada reina por fuera, una ce-

⁶⁸ J. Amador, "Toledo Pintoresca", 1845, Págs. 232-233.

⁶⁹ Ibid. Pág. 10.

⁷⁰ Klibansky, Panofsky, Saxl. Ob. Cit. Pág. 223. Alain Chartier la describe como "una vieja, muy desaliñada en su atavío (...), flaca, seca y consumida, de complexión pálida, plomiza y terrosa, con la mirada gacha, el habla entrecortada y el labio colgante. Un pañuelo manchado le envolvía la cabeza, un manto de ceremonia le envolvía el cuerpo".

niciencia viuda por dentro, "Seen from a distance, Toledo is liked a throned queen, —seen from the inside, a widow sitting in sackcloth and ashes"¹⁰. Esta misma disfunción estética se hace ejemplar en la contemplación del Alcázar, que visto dominando gallardamente la ciudad, su interior es sólo desolación y ruina; así su aspecto exterior confiere a la imagen la "serena grandeza" de lo sublime, aunque en realidad sea, como el mismo carácter castellano, "poor as a beggar, and more hungry". Como un reflejo de la ciudad, metamorfoseada en "Dame Mérencolye", es pobre cual famélico mendigo. Visitando las ruinas del Alcázar, Clark no puede sustraerse al "dulce displacer" que proporciona la contemplación de "lo sublime":

"The noble court, with his pillars, the vaulted corridors, and the spacious double staircase, are now in the filthiest state; but once ascend the rickety steps which lead to the top story, and all disgust will be merged in delight at the glorious prospect around and beneath".

George Borrow había advertido en 1837, entre Estremoz y Elvas, como anticipo de la inmediata España, una premonitoria imagen durante su visita a las ruinas de un castillo: como en su más melancólica iconografía, allí un lunático harapiento ha encontrado su refugio, cuyos aullidos conmueven los fundamentos de una escena tan espantosa como verdadera, "el loco, sentado en la piedra detrás de los muros batidos por el viento, contemplando los marchitos chaparrales, sobre los que gravitaba un cielo hosco y pesado, componía un cuadro de tristeza y miseria como no lo habrá concebido poeta o pintor alguno en sus delirios más sombríos"¹¹. La alegoría misma no puede deslindarse de la vívida imagen que Borrow contempla en los alrededores de España, donde "la realidad sobrepuja a veces a la fantasía",

¹⁰ W.G. Clark, "Gazpacho... or summer months in Spain", 1851, Pág. 89. Clark viajaba con el libro de Ford en la mano, "cuando se lleva por compañero a un literato de tal estilo y vigor no puede uno por menos de apropiarse y asimilar sus ideas". Roberston, 1988, p. 288. Por tanto debía conocer las metáforas de Ford sobre "esta capital, viuda de dos dinastías".

¹¹ Borrow, "The Bible in Spain", 1843. Trad. Esp. Manuel Azaña, 1921. Reed. 1970. Pág. 102.

un país donde, según Custine, la realidad parece un espejismo de la idea, y la imagen deviene en espontánea alegoría. "Yo no busco la alegoría, es ella quien me atrapa a pesar mío a cada paso que doy en España"¹². En 1866, Hans Christian Andersen encuentra en Toledo, entre las ruinas del barrio judío, al lunático entre los escombros, al mendigo apoyado en su melancólica columna, cuya cabeza sobrevuelan negros pájaros de presa. Andersen, sin embargo, se remite a un tema bíblico: Jeremías sobre las ruinas de Jerusalén. Toledo, asimismo, como ciudad santa y como ciudad arruinada, inspira la identificación del anciano mendigo con el profeta. En torno de preciosos templos israelitas, la judería se extiende como un desierto mar de ruinas:

"Entre los montones de ruinas vimos una columna de granito derribada; sobre ella estaba sentado, en medio de aquel desierto, de aquella soledad, un viejo mendigo ciego, envuelto en andrajos; sus facciones eran nobles y el cabello blanco llegábale hasta los hombros; su imagen en aquel lugar me trajo a la memoria un cuadro del profeta Jeremías sobre las ruinas de Jerusalén. Tal vez el viejo habría llegado hasta aquí arriba, con la esperanza de que Dios haría una especie de milagro, mandándole a algún caminante que le socorriese con su limosna; el lugar tenía trazas de jamás ser pisado por hombre alguno. Una gran ave de rapiña pasó volando sobre nuestras cabezas, tan sosegadamente como volaría por el desierto"¹³.

¹² Custine, 1831, Ob. Cit. Pág. 358.

¹³ Andersen, "I Spanien", 1863. Trad. Esp. 1987. "El templo persiste, pero el pueblo de Israel ha desaparecido de aquí; los edificios de alrededor, en otro tiempo tan bien instalados, yacen en ruinas, y casas traídas de barracas los han sustituido". Pág. 218. Obsérvese la recurrencia con José Amador respecto a la topografía donde acontece la visión de la melancólica e inopinada alegoría.

V

DAVID ROBERTS: "TOLEDO". EL VIAJE AL PASADO

El público británico y su disposición hacia la imagen de Roberts: la resonancia de su grabado "Toledo". — La contemplación directa de la ciudad como escenografía del ensueño: la visión nocturna. — La noche y la recuperación del pasado. — Contrastes e intemporalidad. Pasado y presente en los monumentos.

El "furor" inspirado de la Melancolía, que para Agrippa podía, sobre el ámbito de la Imaginación, afectar al genio en los superiores niveles del conocimiento, Ratio, y Mens, le otorgaría una clarividencia ante la cual se desplegaría proféticamente el futuro. La intervención de los demonios correspondientes a la facultad de Imaginatio, los más inferiores, determinaría el conocimiento de **"cosas relacionadas con catástrofes y desastres naturales, verbigratia futuras tempestades, terremotos, diluvios o amenazas de epidemia, hambre, devastación..."**²¹. En el nivel de Ratio, la profecía referiría acontecimientos históricos y políticos, mientras el de Mens acontecimientos históricos y religiosos. Ese viejo mendigo, ciego, de larga melena blanca, evocado por Andersen y asimilado al profeta Jeremías nos deja entrever a Saturno sobre sus luctuosos dominios: las ruinas, la columna truncada, el Imperio caído. Ruinas que, en España, eran consecuencia no tanto de acontecimientos naturales, como de convulsiones bélicas, político-revolucionarias y religiosas. No son lejanos los días aciagos para la Iglesia en España en que Nathaniel Armstrong Wells (1843) viese la Ca-

²¹ Referido por Klibansky, Panofsky, Saxl. Ob. Cit. Pág. 339 y ss.

tedral de Toledo como ruina fáctica²⁴, cuando el mismo Papa hubo de celebrar rogativas por la situación del clero español²⁵. Este carácter profético de Melancolía, había sido emblematizado por Durero en un escatológico paisaje abierto al fondo de su composición: un cometa irradia poderosos y fríos destellos ante la ténebre cortina de sombra que, tras de sí, es la atmósfera, sobre un país al que una espesa marea amenaza con inundar²⁶. Parecida tensión dramática posee "Toledo" de David Roberts, grabado por Jeavons para los anuarios *Jenning's*, proporcionada por el foco luminoso formado por el ojo del puente y su reflejo en el agua anchamente remansada por la presa, eje focal que no solamente ordena la composición del grabado, sino que también dispensa de luz a las ruinas ensombrecidas por el puente, a la entrada de una ciudad remota (Fig. 4).

Es de señalar que Roberts procedía de una Inglaterra ampliamente interesada en los aspectos legendarios y proféticos de la insondable historia de la ciudad, como lo prueba el amplio éxito que alcanzó el "Roderick" de Southey, y la difusión y fortuna que obtuvo su propio grabado. En 1837 Roscoe se despide de España con una declaración de intenciones de las *Jenning's Landscape* hacia la siguiente aparición del anuario turístico: sus palabras son de enorme interés por cuanto retratan las expectativas del público británico hacia la romántica España, a la vez que reflejan tanto el criterio que guía al propio autor como al dibujante, quien a su publicación disponía de los apuntes y recuerdos tomados años atrás para cumplir su nuevo cometido. David Roberts había viajado por España en 1832 y 1833, pero sus dibujos serían grabados en la colección *Picturesque Sketches in*

²⁴ N.A. Wells, "Picturesque antiquities of Spain", 1846. Letter IX, Pág. 125. "(...)the Christian temples: which, at this crisis, offer themselves to the tourist in the sad but attractive gloom of approaching death...".

²⁵ Gregorio XVI, el 22 de Febrero de 1842. Vid. Casimiro Martí, "Aflanzamiento y despliegue del sistema liberal", en Tuñón, "Hª de España", Vol. 8, págs. 233 y ss.

²⁶ Kiblansky, Panofsky, Saxl, Ob. Cit. Pág. 330 y ss. El mismo Durero consignó en su diario un dibujo referido a un sueño: el Diluvio, una gran tromba de agua. Pág. 346. "La noche del miércoles al Jueves después de Pentecostés (7-8 de junio de 1525) vi en sueños lo que representa este dibujo: una multitud de trombas de agua que caían del cielo...". Citado por Marguerite Yourcenar, "Sobre un sueño de Durero" (1983).

Spain, y vueltos a grabar para los anuarios *Jennings* o para las "Excursions en Espagne" de Magnien. La imaginación trataba de restituir a los diseños el frescor originario de España. La considerable demanda pública dió lugar a nuevas ediciones y reinterpretaciones. En 1838 se publicaba "Views of Spain and Morocco: comprising Biscay and the Castiles, Morocco, Tetuan...form drawings by D. Roberts, engraved by various artists"²⁷, síntoma de una demanda que daría pie a versiones y mixtificaciones, en las que participaría el mismo autor efectuando correcciones sobre las planchas para cada distinta edición. Roscoe, por ejemplo, nos describe la plazuela de las barcas en Toledo, como los restos de un verdadero puerto fluvial en una improbable Palmira, lo que pudo determinar la fantasía de un lujoso embarcadero oriental bajo el puente de Alcántara, en una zona oculta tras los ruidosos arcos de Juanelo, en una versión del "Puente de Toledo" (Fig. 5) de un Roberts que, no obstante su imagen grabada, y hasta su aprendizaje como decorador teatral, era considerado por la crítica "un fiel observador de la verdad, precisamente de sus arquitecturas"²⁸. Es sintomático que en 1833 la melancólica decadencia de la ciudad y el dominio clerical fuera explicado por un anónimo viajero británico en razón de su aislamiento comercial y de un río impracticable para la navegación²⁹. En 1829, una expedición de navegantes trataba de llegar desde Aranjuez hasta Lisboa, aunque a su paso por Toledo la embarcación hubo de ser sacada del agua y trasladada por tierra firme, lo que llevó tres días en que la tripulación fue invitada a la ciudad. Mas aún en 1837 las relaciones sobre Toledo consignaban los restos que todavía se podían ver al borde del Tajo de lo que fué antiguamente una próspera estación fluvial.

Dicho viajero anónimo decía regresar a España después de algunos años, pero en realidad las referencias tomadas por el recuerdo provenían de las impresiones del viaje realizado

José Bermúdez Pareja. Otras publicaciones sobre dibujos de Roberts, Andalucía...after drawings of D.R.", o "The Castles and Biscay..." habían aparecido en 1836 y 1837.

Pedro Galera Andreu, "La imagen romántica de la Alhambra", 1992, pág. 38.

Anónimo (1833), "Spain, Yesterday and Today", Londres, Dutton & Harvey, 1834. Pág. 180.

en 1830 por Henry David Inglis, publicadas en 1831. Inglis visita los parajes divisables desde el puente de Alcántara con las primeras luces del día. Desde la "Plaza Real" donde el martilleo de los plateros, "*the ringing of the blacksmith's hammers*", se escucha en casi todas las tiendecillas, baja hacia las pendientes del puente. Claramente definida, consigna una imagen de la ciudad no solamente caracterizada por las categorías de origen británico vigentes en la estética romántica, lo pintoresco, irregular, incompleto, hallado en un universo mental donde las ciudades y su recuerdo se dibujan como rincones de un jardín de viajes; también de un modo aún poco dado a efusiones del sentimiento, y usando una expresión de cierta fortuna (Townsend ya decía algo así), encuentra escrito "*bajo cientos de formas y con legibles caracteres*" el mensaje más conmovedor que la ciudad descubre al viajero: "*Sic transit gloria mundi*", vanidad y melancolía;

"(...) I followed the widest street that presented itself; and after a steep descent, I found myself at the eastern extremity of the town, and on the bridge over the Tagus. It is impossible to walk a step in Toledo, or to turn the eye in any direction, without perceiving the remains of former grandeur, and the proofs of present decay: ruins are in every where seen, —some, the vestiges of empires past away, and whose remains are crumbling into nothingness, —the empires of Carthage and of Rome: other vestiges, —those of an empire equally fallen, but more visible, in the greater perfection of its monuments, —the Empire of the Moors: and still another class of ruins, —those more recent emblems that record the decay of the Spanish monarchy through the lapse of a hundred and fifty years. Past magnificence and present poverty are every where written in a hundred forms, and in legible characters. But all this, although offering to the reflecting mind an impressive example of the "*sic transit gloria mundi*", gives to Toledo much of this peculiar interest in the eye of a stranger; and adds to the picturesque and striking character of the views presented from every quarter. Few of these are finer than the view of this remarkable city and its environs, from the bridge over the Tagus, where my morning walk conducted me"⁹⁰.

⁹⁰ Inglis, 1831, Op. Cit. "(...) seguí la calle más ancha que se me presentó; y después de un descenso escarpado, me encontré a la extremidad orien-

tal de la población, y en el puente sobre el Tago. Es imposible andar un paso en Toledo, o volver la mirada en cualquier dirección, sin percibir los restos de una anterior grandeza, y las pruebas de la presente decadencia: ruinas que están allí donde se mire, algunas, el vestigio de imperios de un lejano pasado, y cuyos restos se desmigajan en nada, los imperios de Cartago y de Roma; más vestigios, éstos de un imperio igualmente caído, pero más visible, en la mayor perfección de sus monumentos, el Imperio de los Moros; y aún otra clase de ruinas, estas emblemas más recientes que registran el hundimiento de la monarquía española en el lapso de ciento cincuenta años. Magnificencia pasada y pobreza presente están por todas partes escritas bajo un centenar de formas, y en legibles caracteres. Pero todo esto, aunque ofrece a la imaginación un ejemplo imponente del "*sic transit gloria mundi*", da a Toledo mucho de este peculiar interés que ofrece a la mirada del extranjero; y le añade el pintoresco y chocante carácter de las vistas que presenta en cada barrio. Pocas de éstas son mejores que la vista de esta notable ciudad y sus alrededores, desde el puente sobre el Tago, donde mi paseo matinal me condujo". págs. 373-374.

Así parece que nos encontramos con unos pocos años de anticipación, sobre el carácter dado por Roberts a su imagen de Toledo, y más bien sobre la más concreta y afortunada segunda versión grabada por Edward Goodall, cuya fama mereció ser encargada a Roberts en un cuadro al óleo para Victoria y Alberto en 1841⁹¹ (Fig. 6). Nada nos prueba que dicha visión pudiera ser tomada, al menos referencialmente, del natural en un paseo del pintor por aquellos parajes. Las noticias acerca del proceso de composición de la estampa, sobre su palpable tono desleído en el recuerdo, nos dicen que

tal de la población, y en el puente sobre el Tago. Es imposible andar un paso en Toledo, o volver la mirada en cualquier dirección, sin percibir los restos de una anterior grandeza, y las pruebas de la presente decadencia: ruinas que están allí donde se mire, algunas, el vestigio de imperios de un lejano pasado, y cuyos restos se desmigajan en nada, los imperios de Cartago y de Roma; más vestigios, éstos de un imperio igualmente caído, pero más visible, en la mayor perfección de sus monumentos, el Imperio de los Moros; y aún otra clase de ruinas, estas emblemas más recientes que registran el hundimiento de la monarquía española en el lapso de ciento cincuenta años. Magnificencia pasada y pobreza presente están por todas partes escritas bajo un centenar de formas, y en legibles caracteres. Pero todo esto, aunque ofrece a la imaginación un ejemplo imponente del "*sic transit gloria mundi*", da a Toledo mucho de este peculiar interés que ofrece a la mirada del extranjero; y le añade el pintoresco y chocante carácter de las vistas que presenta en cada barrio. Pocas de éstas son mejores que la vista de esta notable ciudad y sus alrededores, desde el puente sobre el Tago, donde mi paseo matinal me condujo". págs. 373-374.

⁹¹ P. Galera, Op. Cit. pág. 134. Goodall incluyó el "Puente de Toledo" en "Royal Gallery of Art", 1854, t. n.º 6. Visitando Madrid en 1846, Alejandro Dumas ("De Paris a Cádiz", Trad. Pilar Garí Aguilera, Madrid, 1992) ha asociado el Puente de Toledo a Sabina, la bella manola que protagonizó "Gastibelza ou le fou de Tolède", y ya sea éste o el Puente de Alcántara de Toledo, —el protagonista del fáctico decorado de Roberts, o de sus variaciones por Goodall—, el que sirva de escenario a la comedia musical de Denney y Cormon (estrenada según Holmann en la Ópera nacional de París el 15 de noviembre de 1847, un año después del viaje de Dumas), nos da una nota más de su fama en el ámbito de la imaginación romántica sobre España: "(...) fuimos a visitar el puente de Toledo: fue una peregrinación que habíamos votado después de oír a Alexandre cantar durante todo el camino, "Verdaderamente, la reina, a su lado, sería fea, / Cuando, por la tarde, / Pasaba ella por el puente de Toledo / con el corsé negro". Por desgracia, aunque el puente de Toledo sigue estando allí, Sabina ha desaparecido y en vano buscamos a esa bella manola que, a medias con el viento de la montaña, volvió loco al pobre Gastibelza (...)". pág. 87. El Puente de Toledo que Dumas glosa parece ser más bien el reflejo de un mito contemporáneo, como nos demuestra al llegar a Córdoba, donde "no encontramos puente alguno, sino una chalana. Yo había oído hablar casi tanto del puente de Córdoba como del puente de Toledo; ¿cómo podía ser entonces que la primera vez en que encontraba agua no encontrara puente alguno?". pág. 346.

Roberts se basó en unos dibujos realizados por Edmund Heade, el autor del "Handbook of the History of the Spanish and French Schools of Painting" (Londres, 1848). No resulta explicable de otro modo que insertos en un escenario de fantasía teatral, se introduzcan detalles perfectamente estudiados del natural como las ruinas del artificio de Juanelo, verificables asimismo en las diversas representaciones que del mismo dió una cierta fortuna iconográfica, y más todavía que sobre las variaciones que la imaginación ha impreso sobre el puente de Alcántara, se conserve un pequeño detalle de escasa trascendencia en el contexto del grabado, pero de mayor alcance crítico, como es la existencia real de un pequeño arco de herradura bajo la entrada del puente. Según Méndez Casal, Roberts fué acompañado en algunas etapas de su periplo peninsular de 1832 por Jenaro Pérez Villaamil, pero no hay indicios de trabajos del español en Toledo hasta 1835²¹. En cualquier caso, la estampación de Goodall es un trabajo mucho más cuidado que la precedente estampación de Jeavons para los Jennings' Landscape, y en ella se demuestran con mayor claridad las fuentes literarias seguidas. Un delicioso mirador, quizá a su vez un embarcadero se dis-

²¹ Méndez Casal, "Jenaro Pérez Villaamil", Madrid, 1921, no aporta testimonio documental sobre esta relación, que Arias Anglés, Op. Cit. 1986, acepta con ciertas reservas. En cualquier caso, la ambigüedad formal que Roberts imprime en sus versiones de "Toledo", llevó al crítico a un significativo error de catalogación: así en su trabajo de 1921, titula "Paisaje del Tajo" un óleo de la Colección Santamaría de similar factura compositiva que el grabado de Jeavons, aunque con un hipotético punto de vista opuesto. Actualmente en el Museo del Prado, catalogado como "El Castillo de Alcalá de Guadaira" (nº 2852), presenta no obstante importantes afinidades con los grabados que comentamos, y que han de ser tenidas en cuenta: es una visión crepuscular, donde el ocaso a la vez que define perfectamente el contorno de los distintos planos de profundidad, desdibuja sus detalles, pero iluminando gracias a su reflexión en la superficie del río, el primer término de la composición, un molino y una presa sobre la cual caminan unos pescadores y se bota una barca. El plano intermedio es idéntico al del grabado de Jeavons: un bizarro conglomerado de volúmenes arquitectónicos centralizado por una esbelta cúpula. En los planos finales se puede advertir incluso la topografía de la ciudad, pues dos macizos de considerable altura se enfrentan a ambos lados de un valle brumoso: el más breve macizo de la izquierda, el único que aún recibe directamente los rayos del sol poniente, está coronado por las ruinas de un castillo, en tanto el macizo de la derecha deja ver la extensa silueta de una ciudad fortificada, quebrada por multitud de torres. Estos detalles, lejos de aclarar nada acerca de la dudosa experiencia de Roberts frente al natural en Toledo, nos confirman el carácter apogrífico de las recurrentes versiones de su imagen.

poner en el primer plano, como un "repossoir", donde algunos personajes contemplan el panorama. Es sintomática la indeterminación ambiental y horaria que refleja: las actitudes melancólicas de dos señoritas sentadas en la escalera, nos hablan de la impresión que sobre la fantasía del viajero producía la visión crepuscular, desde Roscoe a Clark, de aquella "irregular and picturesque line of buildings" repetidamente consignada en la literatura de viajes, que un amable grupo de personajes sale a contemplar, al caer las primeras sombras sobre esta ciudad española, proverbialmente reanimada con el advenimiento de la noche. Y no obstante la indeterminación crepuscular que envuelve los múltiples motivos comprendidos en la imagen, si atendemos a su relación topográfica con el paraje representado, encontraremos que es en realidad una visión al amanecer, cuando los pescadores comienzan su jornada sobre la presa, pues la mayor intensidad luminica en el último plano de composición proviene del Este de la ciudad, la misma luz bajo la cual Inglis leyese en su "morning walk" de 1830 el mensaje de vanidad y melancolía repetido centenares de veces sobre las ruinas. Vestigios que se desmoronan irremisiblemente, atribuidos por Inglis a "the empires of Carthage and Rome", y que Roberts alude en una cita directamente extraída de su experiencia pictórica frente a los fantásticos monumentos romanos del oriente mediterráneo. Ruinas procedentes del "Empire of the Moors", aún visibles en su íntegra y quebrada línea de fortificaciones prismáticas y alhambrescas o en el mismo puente. Y modernas ruinas, testigos de la depresión presente, relieves de conventos de dudosa ascendencia que semiderruidos se encaraman a los últimos planos. La aludida declaración de intenciones de Roscoe, dirigida al público de las "Jennings Landscape" en 1837, nos habla de una España observada con filantrópicos ojos, de un país abocado a progresar un día, cuyos ruinosos monumentos, su más atractivo punto de interés, exaltan tanto la imaginación cuanto que constituyen la memoria de un poder y una grandeza desaparecidas:

"Illustrated also by the pencil of his ingenious and enthusiastic colleague, scenes highly interesting in every point

of view, especially if regarded with reference to the fortunes of a new and better Spain, will appear, presenting faithful specimens of the genius and wonders of a land, once the favourite colony and every where bearing the imprint of the Roman, and of his Gothic and Moorish successors; all of whom have left, in those splendid ruins of art which so forcibly appeal to the imagination while they rivet the eye, magnificent memorials of great though fallen dynasties²⁴

En 1851, la entrada en Toledo por el puente de Alcántara se ofrecía para Clark como un lugar para la contemplación placentera: la antigüedad de sus puertas, más bien de la que estaba del lado de la ciudad, lo airoso de su gran arco, y la ceñuda, tosca expresión del castillo de San Cervantes, sobre el puente y el río, constituyen las premisas de su pintoresca vista, especialmente durante la puesta del sol, como una visión de la melancolía. El castillo no es referido literalmente en ruinas, pese a que su aspecto en 1851 era bien tosco, lo que nos plantea la posible relación entre el texto de Clark y el grabado tan difundido de David Roberts, donde sus ruinas se han transformado en una ruda fortaleza de torres prismáticas. A la indeterminación atmosférica de su estampa, a pesar de la direccionalidad dada a la luz que nos indica los primeros momentos del día, con su carácter duro y rasante, al contraluz que ofrecen las ruinas (el ojo del puente se convierte en el verdadero eje de la composición, como la concentración melancólica), a la indolencia de los personajes, se ajusta la visión crepuscular de que nos habla Clark:

"The bridge of Alcántara, on the Madrid side, is in itself a grand object, with its lofty arch and antique gates, and commands a fine view of the river shining far below, and the

²⁴ Roscoe dice en otro lugar haber observado cierta insistente tendencia de los españoles a refugiarse en el pasado, ante la lastimosa situación de su país, por lo que estas antigüedades, insinúa, podrían convertirse en piedra de toque de un nuevo patriotismo. Pero los años que corren cuando Roscoe insinúa esta idea no son especialmente afortunados para los monumentos. Los toledanos, dice, pueden sentirse insultados cuando se les pregunte acerca de la población actual de su ciudad, en comparación con la que se cuenta un día tuvo.

castle frowning far above. It is a pleasant airy lounge at sunset²⁵.

Creemos que es materialmente imposible que no guardase en su memoria el grabado de Roberts. Pero antes que Roberts y Clark, en 1831, Antoine Fontaney contemplaba extasiado, desde el puente de Alcántara, el paisaje del valle tras haber asistido, al atardecer, al entierro de un niño en el cementerio de la Caridad, junto a las ruinas del Carmen Calzado. A la vez que el crepúsculo funde las arquitecturas a la intrincada topografía del lugar, disuelve las referencias temporales en una antigüedad desconocida, cuyo esqueleto, las ruinas, prestan a la imagen del río una terrorífica impresión, contemplada sin embargo desde la placentera perspectiva de una escenografía del ensueño:

"Bajo mí, el Tajo se precipitaba, rápido y mugiente, por el único arco del puente, y rompía en espuma deslumbradora, sobre enormes rocas, su ancha cascada de diamantes. Después, a través de las arcadas superpuestas de acueductos que cuelgan en ruinas, le ví encajonarse y perderse más lejos entre dos altas montañas que le reciben tras su caída, y al pie de las cuales, encerrado en un lecho estrecho y profundo, parece levantarse y deslizarse como una serpiente. Sobre mi cabeza, en una de esas montañas, a mi izquierda, estaban suspendidas las pintorescas ruinas de un viejo castillo construido por los Moros, y que, dominando la vega (sic), se mantenía allí como un centinela avanzado de la ciudad. Sobre la otra montaña, a mi derecha, se levantaba Toledo, erguida como un nido de águilas en la cima de su roquero de granito, con su cinturón de murallas almenadas y de torres moriscas, sus mezquitas de ladrillo, sus campanarios al día, sus iglesias y conventos góticos, y su Alcázar en la cima. Esta silueta de la vieja ciudad, destacándose así, en el claro de luna, sobre el oscuro azul del cielo, tenía un aspecto mágico. ¡Se hubiera dicho un decorado, un cuadro soñado! Parecía que allí nada debía vivir, que no tuviera habitantes en su recinto. Era como el esqueleto, la sombra de una ciudad muerta"²⁶.

W.G. Clark, 1851. Ob. Cit. Pág. 88.

A. Fontaney, "Souvenirs d'Espagne: Une soirée à Tolède", en REVUE DES DEUX MONDES, 1-3-1832, pags 597-606. La primera visión de Dumas

La ciudad, cubierta por el velo del crepúsculo, ya casi noche cerrada, deviene una construcción de la imaginación, "un cuadro soñado". La preexistencia de una iconografía del paisaje "sublime" ya plenamente configurada, informa la percepción de Fontaney, pero aquí adquiere el carácter de una vívida experiencia. A la luz de la luna, los monumentos árabes se multiplican frente a los edificios góticos y modernos, las ruinas del artificio de Juanelo semejan antiguos acueductos. La percepción se modifica paulatinamente con la entrada de las sombras, interesando a la imaginación. Roscoe guardaba indeleble el recuerdo de una similar visión de la ciudad. El objeto de la visión "sublime" perdura en la memoria, y revive gracias a la imaginación. Sobre los monumentos se despliega la fantasmagoría de una edad perdida. La recuperación del pasado era una de las motivaciones de la pléyade de viajeros que a partir de 1831 confluyó en España. En Toledo, como en Granada, la melancolía romántica ponía en práctica este recurso de la imaginación: "viendo las obras de los árabes todavía en pie, uno cree que la caballería va a renacer", dice Custine, a la vez que las ruinas conducían este sentimiento hacia la reflexión moral de la vanidad, "nos revelan las revoluciones de los imperios, como las capas de la geología atestiguan para el naturalista las catástrofes del globo. ¡Qué objeto de meditación para los espíritus a quienes el pasado dice más que el presente!". Imagen más afecta al ensueño que al conocimiento, la ciudad así contemplada deviene en un emblema de la Melancolía; este es el mensaje inmediato que transmite a la fantasía del viajero romántico, puesta en fuga hacia un pasado irrecuperable de otro modo: la antigua España hecha presente a través de este sombrío casquete de ruinas, "No tengo necesidad de ciencia alguna para contemplar con interés estos viejos edificios, devastados en todas las épocas

en Toledo (1846) también deja entrever su ascendencia onírica, similar a la que muestra Fontaney, "Al llegar, Toledo nos sorprendió por su aspecto, que es más imponente si cabe por la noche que de día (...) De modo que, a la claridad tranquila y misteriosa de esa noche, distinguimos una puerta inmensa, un camino escarpado que se extendía a lo largo de la montaña y, en lo alto de esa montaña, las crestas dentadas de las casas y las agujas agudas de los campanarios que se alzaban al cielo (...)". Dumas, Op. Cit., pag. 163.

por los enemigos de esta atribulada ciudad, cristiana y caballeresca por encima de todas: Toledo fué la capital de la España militante (...)". En 1835 Charles Didier llega esta ciudad cuando los liberales celebran su victoria y la declaración de rebeldía de Don Carlos, con fuegos de artificio ante el Ayuntamiento; la fachada de la catedral permanecía en la oscuridad, tan sólo iluminada sorpresivamente por las explosiones, y el palacio del Arzobispo cerrado a cal y canto, representaban el contraste entre la sombra del pasado y la fatuidad presente, mientras aquéllas proporcionaban a la Iglesia el lugubre aspecto de un sepulcro guardado por fantasmales presencias. Al desvanecerse la "contemporánea" tempestad, cuando la noche disuelve las referencias presentes devolviendo su ser a la imagen, el viajero puede entregarse plenamente al ensueño melancólico: "sólo entonces encontré la Toledo que había venido buscando, la Toledo de la Edad Media"²².

Didier no ha dejado de reparar en una visión contrastada de pasado y presente antes de efectuar esta fáctica traslación en el tiempo, verdadero objeto de su visita. Assileneau ha dibujado hacia 1830 el claustro de San Juan de los Reyes (Fig. 7). La vida claustral parece no haberse interrumpido con la reciente guerra. Dos frailes conversan en una esquina de la galería del claustro bajo, mientras otro pasea, en un ambiente calmado y una arquitectura figuradamente restituida al estado anterior al incendio de 1808, habitada precariamente desde 1827. Assileneau parece no conceder espacio a reflexiones sobre la ruina del monumento, pero lo contenido de la descripción quizá sea la más elevada ofrenda de melancolía. Es la imagen perdida en el pasado cuya fantasmagoría persigue el viajero en Toledo, que él mismo ha dibujado

²² Custine, Ob. Cit. Pág. 364-365.

²³ Didier, "Un anée en Espagne", Paris, Dumont, 1837. Págs. 283-294. "L'Ayuntamiento était illuminé du haut en bas; mais à coté de lui était un palais sombre, silencieux, dont toutes les croisées étaient si hermétiquement closes, qu'on aurait pu le prendre pour une maison abandonnée (...), édifice imposant pour sa grandeur et remarquable seulement par son architecture simple et austère. L'éclat mondain du palais voisin faisait ressortir sa sévère obscurité, et rougies pour les reflets du feu d'artifice, les statues saintes, dont le seuil est gardé, semblaient en défendre l'entrée aux joies profanes du dehors. On eût dit des ombres à la porte d'un tombeau (...)".

"d'après nature"³⁶. Del contraste, tan del gusto romántico, observado en un solo cuadro, se diría que surge la intemporalidad del sueño en que se ha sumergido al llegar a este país. Salvandy lo notaba así en 1828: "¿Qué espectáculo el de un imperio donde todas las provincias y todas las clases difieren en gustos, usos, costumbres, donde se encuentran en presencia del hombre avezado, los principios de 1789 y las prácticas de la Edad Media!"³⁷. Fontaney tornaba en la noche a la ciudad, cuando ésta retomaba su pulso vital, y se abrían las ventanas cerradas durante el día, "como púdicas flores que esperan la noche para abrirse. Las jovencitas, las señoritas (sic) con el pelo al aire y sin mantilla, estaban sentadas en sus miradores, donde apoyadas en la barandilla, seguían a quien pasaba con el ojo inquieto, interrogando al ruido de sus pasos..."³⁸, una sociedad varada entre los fantasmas de tiempos pretéritos, poseedora de una atractiva sensualidad, que venía a ser observada roussonianamente, como exponente de la fé romántica en el individuo. "¿Quién es el hombre feliz?": aunque Custine considera a la Iglesia como la usurpadora de toda la riqueza del devoto pueblo español, es de la opinión que la miseria supone la sublimación de los corazones libres, que la "elevación del alma tiende a las privaciones del cuerpo (...) La nobleza de sentimientos, que empuja a los hombres a los sacrificios más generosos, no se encuentra más que entre los pueblos semi-bárbaros"³⁹. En las imágenes de David Roberts, a cuya concepción serían

³⁶ Girault de Prangey, "Le Moyen Age Pittoresque" (1837-39), n° 37, "Saint-Jean des Rois, Dess. et lith. d'après nature par Assileneau. Lith. de Bernard et Frey; Paris, Chez Veith et Hauser boulevard des Italiens, 11". Imagen del claustro que será retomada por el Semanario Pintoresco Español de 1842 (p. 280) y por José Amador en "Toledo Pintoresca" (1845), en ambos casos la misma plancha grabada por Castilla.

³⁷ Salvandy, en "Don Alonzo ou l'Espagne", Stuttgart, 1826, citado por Leon-François Hoffmann, "Romantique Espagne: l'image d'Espagne en France", 1961, pág. 75. "(...) el tiempo no ha hecho evolucionar España de una manera uniforme. Los anacronismos persisten y le dan un encanto único (...) España tiene dos caras: la primera es la de una nación vieja, corrompida por la decadencia; la segunda la de un pueblo eternamente joven (...)". Hoffmann, sin embargo estima que esta mixtificación es producto de la extrañeza ante una imagen "diferente" o desacostumbrada ante la percepción francesa. Más pudiéramos pensarla originada en la reconstitución fáctica de un anhelo.

³⁸ Fontaney, 1832, Ob. Cit.

³⁹ Custine, Ob. Cit. Pág. 359

tan cercanos los monumentos pintados por Genaro Pérez Villamil, descubrimos el sentido que toma su manera de reconstruir el pasado, pues lejos del mágico retorno a aquellos tiempos en que estos países eran habitados por gigantes, sus imágenes nos muestran los restos "contemporáneos" de sus penadas osamentas, habitadas por personajes pequeños como hormigas. Buscar en Grecia las magníficas arquitecturas los héroes y no encontrar más que miserables chamizos adosados a un muro que cae en cascotes. Buscar en España el ideal caballeresco y la dulce sensualidad árabe de los tiempos medios y encontrar sus encantadores monumentos tomados por legiones de mendigos murmurantes. Richard Ford vaticinaba, "Toledo decaerá y se convertirá en una Tebas en la que sólo quedarán en pie los templos abandonados"⁴⁰. La realidad, subviniendo de inmediato toda necesidad de referencias para el artista podía en ocasiones sin embargo, excitar la más viva fantasía, de la que se será consciente de su menor carácter fantasmagórico, si, en palabras de Sobregau, su romántica "búsqueda de lo intenso sólo podía caer en el vacío"⁴¹, en una insoluble melancolía. Pequeños personajes que horadan las ruinas de los antiguos palacios, colgando sus miserables pertenencias sobre frisos de exquisitas labores, devotos arrieros, circunspectos escribanos, que se miden en las gigantescas catedrales, ruinas por vestigios de edades heroicas que sólo resucitan en el deseo. El gigantismo de los monumentos antiguos, es una referencia concreta al vacío que se abre en el seno de aquello que está, definitivamente, perdido.

La magnificación de los monumentos en la pintura romántica era, de este modo, una consciente delación del carácter sublime que poseían para el artista, a quien no le faltaban recursos para hacerlo evidente en sus cuadros, del mismo modo que Hogarth consideraba el efecto de sublimidad del Apolo de Bellvedere, residente en la desproporción de algunos de sus miembros, piernas y muslos⁴²; así el

⁴⁰ Ford, 1845, Ob. Cit. Ed. Esp. 1980, II, Pág. 78.

⁴¹ de Sobregau, "David Roberts, un pintor de arqueologías", ALBUM, 1980, n° 11.

⁴² Lonia Raquejo, en Intro. a Addison, "Los placeres de la imaginación", p. 68.

pintor romántico modifica las proporciones de uno de los términos del cuadro, el monumento, polémicamente integrado en su pintoresco entorno, en busca del efecto sublime. Aunque mayormente se tratase de ilustrar una visión escrita de un país o ciudad, y con ello la exactitud documental y en su caso arqueológica fuese una premisa insoslayable, el artista era partícipe de una estética y teoría del arte que impregnaba el propio fundamento filosófico del viaje, cifrado en la búsqueda de valores pintorescos y sublimes, abundantes en su visión de la naturaleza y los monumentos, que los viajeros del siglo XIX transfirieron decididamente a las ciudades. Los monumentos antiguos caen bajo la influencia de Saturno en un doble aspecto: a la vez que el tiempo, anciano alado, roe sus restos hasta hacerlos desaparecer, así asegura su pervivencia en el recuerdo. Su desaparición material es correspondiente con su entrada en la esfera de la memoria. Así vemos a Saturno personificando el nexo de unión entre la "vanitas" y la "melancolía". Las ruinas antiguas se integran, en las estampas románticas sobre viajes a ciudades históricas, en un sentido contraste con los edificios al día, en los bulliciosos paisajes urbanos contemporáneos. **"Crono, cuya función principal era la destrucción fatal de todas las cosas terrenales, junto con el rescate de la verdad y la conservación de la fama"**. Sic transit. La imagen de los monumentos antiguos se hace de este modo portadora de significados morales, inmersa en una dualidad que, como constante desde la pintura veneciana quinientista, hacía operativo el contraste entre una visión arqueológica y una visión documental contemporánea, yuxtaposición "saturniana" de contrarios de la que resultaba un intenso efecto de melancolía.

¹⁰ Klibansky, Panofsky, Saxl, Ob. Cit. Pág. 213.

¹¹ Klibansky, Panofsky, Saxl, Ob. Cit. Pág. 211. "Pues estuvo en la tradición pictórica del arte veneciano a partir de Jacopo Bellini el considerar los monumentos antiguos con lejanía arqueológica, y a la vez situarlos en entornos "modernos" que subrayaban su carácter de cosa remota".

VI POETAS Y ARQUEOLOGOS

El conocimiento de la ciudad y la disposición melancólica. La imaginación como fuente de la historia. — Una doble vía: el artista y el anticuario.

Addison distinguía dos niveles de la actividad mental: el ingenio y el entendimiento, correspondientes al poeta y al filósofo. Veremos cómo la literatura artística romántica establecía una similar estructura cognoscitiva en su atención a la ciudad de Toledo y a sus monumentos. En el concepto de imaginación como garantía de la "esencia de lo sublime", es posible adivinar la idea de imaginación como fuente de afección melancólica al genio, en Agrippa de Nettesheim. Los tres niveles ascendentes del conocimiento en Agrippa, que podemos identificar con el éxtasis y la elevación de lo sublime, "Imaginatio", "Ratio" y "Mens", parecen describir su arco sobre los dos niveles de la actividad mental en Addison, "Imaginación" y "Entendimiento", tratando de liberarse de las limitaciones que al conocimiento imponen los sentidos. Hay una identidad entre la disposición melancólica tal como fuera caracterizada por Agrippa e ilustrada por Durero, en los niveles inferiores de "Imaginatio", con el vacío que envuelve a la imaginación addisoniana cuando se encuentra ausente del Entendimiento, pues **"el entendimiento, á la verdad, nos abre un espacio infinito por todas partes, pero la imaginación despues de hacer unos débiles esfuerzos se detiene inmediatamente, y se halla anegada en la inmensi-**

dad del vacío que la rodea"⁶⁷. El romanticismo buscará lo intenso y lo sublime en esta Imaginación que ahora habrá de alcanzar esferas del conocimiento que, en el caso de la historia, tienen sus inevitables referencias en la realidad: las ruinas de sus enigmáticos monumentos. El recurso de la asociación de ideas, puesto en manos del entendimiento por la imaginación especulativa, asumirá las leyendas y tradiciones incorporadas a esas ruinas, valoradas románticamente como obra del inconsciente histórico, como una faceta a abordar en su estudio. En Quadrado (1853) y Bécquer (1857) encontraremos también estos dos niveles del conocimiento de la ciudad, el del poeta y el del anticuario, el trabajo nocturno, propio de la melancolía, y el trabajo diurno; o lo que es lo mismo, la construcción por la imaginación, y el análisis por el juicio. La crítica artística romántica podrá asumir aquel carácter de mediación espiritual entre ambos: la "iluminación" melancólica que Agrippa adjudicaba a los demonios será, para Pedro de Madrazo, aquella labor con que el crítico, comprometido como artista, superará el encierro cognoscitivo del genio en las artes mecánicas y en la imitación que la imaginación imponía según el filósofo del siglo XV⁶⁸. La imaginación, considerada como la facultad más fecunda, puede ahora confundirse como una fuente de la historia: los monumentos prestan su fidedignidad documental a la fantasmagoría histórica, en Quadrado, o en un investigador tan poco sospechoso de falta de rigor como Nicolás Magán quien, por otra parte conjugó su interés por la antigua ciudad de los recuerdos con la quiromancia y el ocultismo⁶⁹. El concepto de imaginación como reactualización mental del recuerdo, es

⁶⁷ Addison, "Los Placeres...", Cap. X. Pág. 206.

⁶⁸ I. Henares, "Romanticismo y Teoría del Arte en España", 1982, citando a Madrazo, "Juicio sobre las artes en el siglo XV: Agrippa de Nettesheim", en "No me olvides", 23-5-1837.

⁶⁹ ARABASF 399/3. El volumen decimocuarto de sus manuscritos, de los que cinco se conservan en el archivo de la Academia de San Fernando, ofrece la siguiente curiosa estructura: El principio del volumen parece estar dedicado al ocultismo y la quiromancia. Presenta primero una biografía de Madame Lenormand, historia desarrollada en el Imperio Napoleónico, y en su previa época revolucionaria. Incluye el horóscopo en 1807 del nacimiento de Bonaparte. A continuación vienen una serie de biografías de personajes de la Revolución. Después "Quiromancia: de la línea de la mano. Signos y naipes". Incluye, como trabajos de cierto tono humorístico, "19

añadido por la fantasmagoría del recuerdo en el inconsciente histórico, que se representa en la imaginación del poeta romántico. El romanticismo verá en la imaginación "un carácter eminentemente cognoscitivo, aunque este tendrá que ser, lógicamente, de índole visionaria"⁷⁰, consumando de este modo, en contacto con un mundo de verdades supraracionales, el camino ascendente de la Melancolía de Agrippa, en una visión de lo Sublime, proporcionada por una divinidad de índole panteísta, en la que Imaginación y genio creador encuentren reflejada su imagen.

Nicolas Magán insertaba en el Semanario Pintoresco de 1841 una caracterización de Toledo como espacio para el vago melancólico del anticuario, donde los despojos de un pasado nacional, epítome contradictorio del presente, vierten todo su contenido moral a través del lápiz o el pincel del artista: "vasto almacén de monumentos de todas épocas y edades (...) yace hoy en día en el mayor abatimiento: semejante al anciano en su decrepitud, tan sólo ha quedado el recuerdo de lo que fué, y cuidase muy poco del porvenir que la espera. (...) destruidos ó mutilados muchos de sus edificios; casi del todo acabado el lustre y gloria de su primada silla, y la brillantez del culto de su magnífico templo, toda la ciudad no es en el día sino un vastísimo campo, donde á la vez se pasean, el anticuario celoso y el solícito artista. (...) el artista lleno de pasmo quisiera que los días se convirtiesen en siglos; que el sol parase su veloz carrera, para dar tiempo á que el pincel y los lápices pudiesen trasladar los infinitos objetos, que simultáneamente atrebatan su admiración"⁷¹. Pocos meses después de que

nosotros para ganar dinero": las flores, el aguardiente, los autógrafos, las monedas, los conejos, los pescados, las uvas, las cerezas, el vino de tonel (o barrel), Reliquias y curiosidades, Blondas y encajes, y las setas. Notas biográficas de Juan Alfons (S. XV), y de los Egas, de Luis de Carvajal (S. XVI), Domingo de Céspedes, los hermanos Cisneros y Comontes (Íñigo y Francisco), alfabéticamente ordenados, entre otros, en lo que parece ser un incipiente catálogo de artistas que trabajaron en Toledo (aunque sin hablar de escuela). Incluye una referencia a Jorge Manuel Theutocopuli, "hijo y discípulo de Dominico Greco". Finalmente, una biografía de Lafayette, testimonios de un viaje a Suiza, y Apuntes para la biografía de Lorenzana.

⁷⁰ Raquejo (1991), p. 73.

⁷¹ Magán, "Ciudades Españolas. Toledo". Semanario Pintoresco Español, n.º 37, 12 de septiembre de 1841, pag. 289.

Magán publique este texto, Pedro José Pidal viaja a Toledo en amable compañía, a la llamada de recuerdos evocados en el escenario mental dispuesto para la representación del **"sorprendente drama de nuestra historia"**, trazos alumbrados en la imaginación por la memoria que reclaman un baño moral de ruinas, buscando la ciudad y sus fantasmas, **"en la contemplación de aquella página viva de nuestra nacionalidad y de nuestra historia (...) á sorprender en su vida doméstica é interior á los antiguos señores del mundo, y á contemplar en sus ruinas las vicisitudes de las grandezas humanas, y las revoluciones de los imperios"**¹⁰².

Tal vez Quadrado escriba en un momento para la imagen de la ciudad, en el que ya han comenzado a desvelarse sus valores monumentales y pintorescos a la luz diurna, quebrándose al llegar la noche en el dominio de la imaginación y la fantasmagoría; en el momento en que la ciudad se integra en programas pedagógicos y de estudio como el llevado a cabo por Antonio Zabaleta y la Escuela Especial de Arquitectura (1850-1853), cuando queda poco tiempo para que el ferrocarril comience a traer excursionistas y pintores que retratarán sus edificios bajo el sol y multiplicarán su imagen en gabinetes privados y exposiciones nacionales. En cambio la noche libera los recuerdos, **"ligeros e impalpables como nubes empujadas por el viento"**, que la luz del día ha mantenido **"como comprimidos en las entrañas de la tierra"**. Recuerdos indescritibles, desdibujados en sí y difusos en la niebla que cubre la ciudad con el crepúsculo, sólo perceptibles por la melancolía imaginativa del poeta. Melancolía que se cierne sobre su casco de ruinas cuando la fantasía revive la cabalgata de los recuerdos. Quadrado encuentra en la noche el despertar de la fantasmagoría heroica de Toledo, a la vez que la ciudad, bajo la luz del día, se muestra cautivadora en su encanto pintoresco para el artista,

"(...) y aunque ninguna población supera ni tal vez iguala á Toledo en poética y monumental fisonomía, y ninguna conserva ó imita mejor por lo menos los vestigios y carácter

¹⁰² P. J. Pidal, "Recuerdos de un viaje a Toledo", 1841, Revista de Madrid, 411-412.

de sus moradores sucesivos, es tal la riqueza y variedad de sus arquitecturas, y tan poderoso el encanto con que obra en los sentidos su pintoresco conjunto, que los goces del artista apenas dejan lugar á las meditaciones del historiador ni al análisis del anticuario"¹⁰³.

De este modo, parece que Quadrado negase posibilidades al trabajo del historiador y el anticuario si no se valiese de la imaginación poética como herramienta. Si estima dos visiones, la del artista y la del atribulado anticuario, como vías de conocimiento de la ciudad (la vía diurna y la vía nocturna), poco después Bécquer hará de esa segunda visión la propia del poeta. Poesía a la que Quadrado ya confía el trabajo del anticuario, verbigracia la reconstrucción facticia de las espantosas e irreconocibles ruinas romanas de Toledo: **"(...) pero la niebla de lo pasado roba en parte al anticuario el vago contorno y el incierto destino de estas fábricas, y solo consigue rasgarlas la intuición brillante del poeta"**¹⁰⁴. El poeta, en palabras de Bécquer, **"cuya imaginación ardiente reconstruye sobre un roto sillar un edificio, y sobre**

¹⁰³ JM Quadrado, "Recuerdos y Bellezas de España", Castilla la Nueva, II, I, I, (1853), Pág. 212. Quadrado parece conocer la existencia consciente de una imagen de la ciudad que ya se viene alimentando del pasado, de una imagen que imita otra apenas vislumbrada entre las nieblas del tiempo. Labor nocturna, en Toledo, para historiadores y anticuarios: *memoria*. La noche devuelve la imagen de la ciudad a los tiempos que fueron de su grandeza, cuando los recuerdos, como auras de niebla, se posan sobre ella, **"prestan a su perfil opaco é indeciso la forma más acorde con la época que retratan"**. La ciudad, aletargada, despierta con el crepúsculo, para abismarse en figuraciones de su propia historia, y descompone su compacta realidad física, románticamente concebida como formación del movimiento natural del tiempo, en capas arquitectónicas con que la imaginación individualiza y caracteriza las épocas y dominaciones, programa con que el romanticismo alcanzará la percepción del Galdós de los años setenta. **"Toledo entonces despierta de su letargo, y desechando las joyas todavía ricas de su decadencia, debajo de la actual vestidura enseña los primitivos trages y suntuosos atavíos que por su turno la engalanaron: romana, goda, sarracena, para cada pueblo tiene su decoración; y la sombra mole de sus edificios alternativamente se transforma en aras y anfiteatros, en basílicas y palacios, en haremes y mezquitas. Su terreno arroja de sí los tesoros que á guisa de capas en él depositaron la impetuosa lava de las revoluciones y el lento paso de los siglos: porque la historia que en sus fábricas leeis solo compone un período de su dilatada existencia; sus monumentos se amasaron con el polvo de otros anteriores, sus antigüedades son renovaciones de antigüedades más remotas"**.

¹⁰⁴ Quadrado, 1853, Ob. Cit. Págs. 213-214.

el edificio con sus creencias y sus costumbres, una edad remota"¹⁰⁵. Paradójicamente, sobre estas ideas la imaginación romántica retoma las proyecciones clasicistas de la Antigüedad, donde el papel de las ruinas era servir de materiales fragmentarios de una totalidad perdida e indolentemente recuperable¹⁰⁶, actitud que podríamos entender "antirromántica" sin esa melancolía transformada en "imaginación ardiente" cuyas restituciones mentales atormentarían al poeta, y por ende al viajero, a las que, en negativo, alude Augustin Challamel sobre las ruinas de Toledo en 1843: "es mejor ver que meditar sobre lo que se podría ver"¹⁰⁷. Ante los ojos del poeta, la misteriosa niebla del tiempo hace desfilan en torno de la ciudad la cabalgata histórica de los recuerdos; los monumentos que han desaparecido también desfilan en el fantasmagórico cortejo:

"Al través de vagas nieblas salpicadas de puntos luminosos, van desfilando en torno de la ciudad aquellos recuerdos tan pálidos e indecisos en la historia, aquellas sombras ensangrentadas de reyes asesinados, aquellas mustias sombras de reyes depuestos... pierdese en rumor confuso el estruendo de la victoria... revuelto todo en un mismo caos. Ni los lugares y edificios aparecen más distintos ni marcados que los sucesos"¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Bécquer, "Historia de los Templos de España" (1857), San Juan de los Reyes, I, Pág. 4.

¹⁰⁶ Simón Marchán Fiz, "La Poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto" (1985).

¹⁰⁷ Challamel, "Un Été en Espagne", París, 1843. Prefiere ver, y no reconstruir, esas ruinas que velan su sentimiento, para el cual la alegría reside en el monumento completo; el viajero prefiere ser el pasivo espectador de todo cuanto pase ante su mirada: "En un buen estado de conservación, los monumentos ganan mucho de ser visitados. El viajero se encuentra feliz de no tener que hacer de arquitecto, de no tener nada que reconstruir en la imaginación (...). Las realidades dan campo libre a la esperanza; las ruinas oscurecen los sentimientos" Pág. 88.

¹⁰⁸ Quadrado, 1853, Ob. Cit. Pág. 222.

VII RUINAS Y LIBERTAD: MONUMENTOS DE LA INTOLERANCIA

La evocación histórica como monumento rememorativo del presente; —
La contemplación de las ruinas y su valor de contemporaneidad. — Los
monumentos y la acción política: ruinas de la intolerancia.

Cuando Quadrado escribía aquellos textos para *Recuerdos y Bellezas de España*, hacía tiempo ya que en este país la evocación histórica se había revelado como una necesidad del presente. Las fantasmagorías descritas venían en 1853 a complementar unas formas de atención que la literatura artística y la novela histórica habían configurado con la eclosión pública del romanticismo español desde la muerte de Fernando VII, en 1833. El ascenso social y político de la burguesía precisaba de un espejo moral y de legitimación en la historia. La novela histórica, además de ser el género estelar de este movimiento, era la más directa forma de penetración de la conciencia política en un pasado del que se consideraba su heredera directa; así pues, en la ideología del género, había una base inmediata de relación y adecuación a una exigencia pública. Eran precisamente los liberales exilados en Inglaterra quienes recibieron de lleno la influencia de un Walter Scott que era tildado de "satánico" por la Inquisición en España. Alberto Lista, analizando la validez y ejemplaridad de sus obras, planteaba en 1840 el problema del público como un factor esencial en la configuración de la novela histórica española: "(...) no es posible deleitar a una nación sin presentarle los objetos bellos bajo el pun-

to de vista que ella los concibe, de aquí nace que es necesario examinar, para juzgar del mérito de una composición o de un género, el espíritu del siglo en que fué célebre aquel género o aquella composición"¹⁰⁹. Lista proclama el estricto valor regenerativo y de contemporaneidad que posee el género histórico. Más allá de la evocación se trata de resucitar en el presente la ejemplaridad del pasado. El historiador adquiere un carácter moral al que el novelista habrá de ceñirse¹¹⁰ (Fig. 9). Aparte de esta "necesidad moral" en la visión contemporánea de la historia, es decir, relativa a un presente protagonizado por la burguesía, los románticos españoles deberán actualizar su imaginación para suplir amplias lagunas del conocimiento, lo que, sobre la falta de un debate histórico, Dérozier advierte en la insistencia "sobre lo pintoresco en la evocación de una Edad Media que no posee semejante significación histórica y viene a ser, por lo tanto, un fresco más que otra cosa"¹¹¹. Dentro de este contexto, los monumentos medievales, o sus ruinas, componen un fondo documental que muchas veces adquirirá el carácter de un decorado teatral y fantasmagórico, afectando incluso a su percepción contemporánea. Así no ha de extrañarnos la elocuencia de Nicolás Magán cuando comenta la viñeta del Castillo de San Cervantes de Toledo en el *Semanario Pintoresco* de 1839 (Fig. 8), grabada en madera por Castelló, y adaptada por Bravo sobre una fantasmal visión de Jenaro Pérez Villaamil:

"(...)pues á su vista el que conozca y sepa apreciar lo que ha existido, recogiendo sus ideas y trasladando su imaginación, exaltada necesariamente, á los siglos que nos han precedido, le parecerá escuchar á un mismo tiempo los religio-

¹⁰⁹ Citado por Albert Dérozier, "La ideología burguesa y los orígenes de la novela histórica", en *Tuñón, H^o de España*, Vol. 7 (1715-1833) Parte III, Cap. VI, pág. 424. El artículo de Lista, "Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas caballerescas" se publicó en el *Semanario Pintoresco Español*, n.º 6, 1840.

¹¹⁰ Dérozier, *Ob. Cit.*, pág. 425. A uno y a otro, historiador y novelista, dice Dérozier, se les ha encomendado "resucitar la nacionalidad del país y reflexionar sobre el porvenir de una nación cuya substancialidad no sólo está cifrada en un pasado glorioso, sino también en el presente y en el porvenir".

¹¹¹ Dérozier, *Ob. Cit.*, pag. 426.

sos y devotos cantos del austero y mortificado Cenobita; con las báquicas canciones del soldado; verá sucesivamente como en óptica ó diorama gran número de solitarios monges precisados á abandonar aquellos sitios por las invasiones de los bárbaros, y suceder en ellos valientes y esforzados campeones, de los que muchos, por defender aquellos puestos, con tanto tesón atacados, sucumbieron bajo el alfanje del vencedor Agareno"¹¹².

Esta actualización histórica, que en un plano estrictamente literario y visual, podría corresponderse con las fantasías de los viajeros en un país cuyo tiempo se había detenido en la Edad Media, será asumida por la intelectualidad liberal en un sentido militante y autolegitimizador, en una progresión que hará de los héroes históricos verdaderos héroes románticos, del mismo modo que la reflexión romántica sobre los monumentos afectará directamente a su propio valor de contemporaneidad. Una historia ya tocada por el nacionalismo cuya ambigua visión del pasado será inseparable de sus vestigios hechos presente. El genio romántico, ciudadano del siglo XIX, posee así una historicidad similar a la de las más marginalizadas instituciones y ruinas de una naturaleza nacional que pugna por su restauración¹¹³. En 1837, y bajo la rúbrica de un desconocido E. Vives, la revista "El siglo XIX" publicaba las dos entregas de una breve evocación del que quizá fuese el más emblemático héroe del historicismo romántico-liberal, Juan de Padilla. Las primeras imágenes a que acude este texto no son sino esas visiones que se presentaban al viajero en la Toledo contemporánea del autor. Lejos de parecer la ciudad que, sin mucho tardar, en el tiempo que narran los sucesos, sería capital del Imperio, esta imagen transfigurada por la noche del romanticismo, una Toledo en ruinas, consumiendo las horas más profundas de su decadencia, es el escenario de la exégesis revolucionaria

¹¹² Nicolás Magán, "El Castillo de San Cervantes, cerca de Toledo", *Semanario Pintoresco Español*, n.º 34, 25 de agosto de 1838.

¹¹³ I. Henares, "Romanticismo y Teoría del Arte en España", 1982, nos describe una situación tocada por la misma ambigüedad que caracterizó al mas general panorama del romanticismo historicista europeo: "junto a la defensa de las viejas instituciones, una voluntad creciente de renovación profunda". Pág. 31. Fué precisamente a las ruinas, como evidentes testimonios del pasado nacional, hacia donde se dirigieron las primeras miradas.

que rinde la historia¹¹¹. El discurso romántico, liberal y patriótico, alegoriza en sus ruinas la promesa de un resurgimiento. Los recuerdos más oscuros del pasado se asocian a la gravedad de la ruina presente a cada palmo de la ciudad.

"(...) una noche de Enero de 1520. Todo era grande. Todo misterioso; las cúpulas de los templos de Toledo, ocultando su elevada frente en el seno de las nubes, se perdían en ellas como las sombras de un sueño lisonjero, y los silvos prolongados del viento, que luchaba en su furiosa carrera con vallas formidables, eran semejantes a los ayes de una víctima que lanza su postrer suspiro en el horrendo potro que la despedaza. En medio de esta soledad, un hombre solo parece desafiar el poder de los elementos: envuelto en un capotón de paño burdo, calada la gorra de pieles hasta cubrir sus negras y pobladas cejas, y tanteando a menudo el aguzado puñal, pasea a lo largo de un espacioso edificio, en cuyo pórtico brilla el débil resplandor de una lámpara moribunda (...) La luna dibuja en el muro su figura pavorosa (...) "¹¹²

Un mundo desolado visto a través del expresionismo romántico que es directamente asimilado de la realidad urbana; por su vinculación a un pasado oscuro, el del absolutismo, delata en la presente ruina el testimonio del progreso histórico de la revolución burguesa. Pero en esta literatura los héroes burgueses no son, tanto como en la historia misma, los principales factores. Los héroes burgueses entretejen su juramento, de madrugada, en el salón de un edificio que ya está en ruinas. Esta ruina en tiempo presente es, como la figurada ruina del Toledo quinientista, obra de una historia sin solución de continuidad. Este efecto de necesi-

¹¹¹ Derozier, Ob. Cit., trata de profundizar en el verdadero carácter de similares actitudes ante la historia en la novela romántica, más allá de la artificiosidad de su consciente utilización política: "No falta la relación pasado/presente, y esta no es solamente artificial. Aparecen los antagonismos y las semejanzas de las épocas, pero se agrega la sutil recapitulación de los elementos históricamente realizados, introducida en la trama novelesca con el fin de comunicar al relato una dimensión que depende del tiempo presente. Si, además, nadie se olvida de que los ideales burgueses crean una nueva aristocracia, no es posible imaginar que el lector de 1833 estime al mundo de la nobleza solamente según lo que era en los siglos XIII y XIV". Pág. 426.

¹¹² Para ésta y las siguientes citas: E. Vives, "Padilla", en EL SIGLO XIX, 1837, Págs. 11-24.

dad histórica es la alegoría de la misma necesidad del triunfo revolucionario: "(...) una de estas comunidades celebraba sus sesiones en un edificio solitario, situado al extremo de la ciudad, y cuya puerta custodiaba el intrépido castellano; el lúgubre y monótono sonido de la campana de la catedral marcó la una de la noche, hora en que según costumbre debían reunirse sus individuos (...) Atravesando éstos un antiguo pórtico, en cuyos muros había sentado el tiempo su huella destructora, llegaron al espacioso salón destinado a sus deliberaciones. Castilla y libertad: Venganza o muerte". Pero la "contemporaneidad" que la imagen de la ciudad ofrece, en cuanto que ruina en una escenografía expresionista, es también alegoría de la oscuridad de un pasado cuyos testimonios abundaban por las calles de Toledo y en sus alrededores por estos años. La ruina podía ser también producida por la violencia, y entonces adquiría la dimensión de una promesa de libertad: "nada es violento cuando se trata de defender la libertad y alzar su trono resplandeciente sobre las ruinas de la tiranía".

El 16 de Junio de 1820, el ayuntamiento liberal mandaba demoler el brasero inquisitorial de la Vega¹¹³, cuyo desuso había caracterizado Blaze pocos años antes como consecuencia del advenimiento de la Razón, describiéndolo como un fastidioso cenotafio, un monumento a las víctimas de la intolerancia, cuyos huesos cree ver esparcidos alrededor, con la fe en un nuevo nuevo orden que despeja las tinieblas del pasado: "Subí a esta permanente caldera y encontré huesos humanos calcinados, observé que la tierra que le cubre en ciertos lugares era untuosa y grasienta. La hierba crece ahora en abundancia, testimonio de que hace tiempo que no se quema allí a nadie"¹¹⁴. Antes de 1828, el norteameri-

¹¹³ Fernando Martínez Gil e Isidro Sánchez, "El culto a Padilla durante el siglo XIX", en "Toledo Romántico", 1988, Pág. 79.

¹¹⁴ Blaze, (1812-1813), "Mémoires d'un Apothicaire", 1828, es conducido por su piadoso anfitrión al circo romano, cerca de cuyas ruinas "se ve un macizo de cantería de alrededor de tres metros cuadrados y de dos metros de altura. Era allí arriba donde se elevaban las piras de la Inquisición; era allí, sobre esa "hoguera" donde se hacían los "auto da fé". Las autoridades religiosas y civiles de Toledo, los habitantes de esta ciudad y sus alrededores, venían a congregarse en esta vasta llanura en torno al horno, y podían gozar del espectáculo divertido de la quema de un judío o de un brujo". Pág. 329.

cano Alexander Slidell Mackenzie advertía en el "jardín arqueológico" de la vega, algunos paradigmas de la intolerancia que había arrastrado al abatimiento a esta ciudad, como al país entero. En las inmediaciones del anfiteatro romano, los últimos restos del convento de Mínimos pugnan por desaparecer de un día para otro. Un poco más allá, del Quemadero, ya demolido, sólo queda un hueco tras el único arco completo del monumento romano¹¹⁶. En otro momento, encaramándose entre las ruinas que bordean la orilla del río, ha descubierto una deteriorada columna sobremontada por una inscripción profundamente grabada: se trata del padrón de infamia en mala memoria de Juan de Padilla, que se ostentaba sobre el puente de San Martín, abatido y arrojado al río en 1820¹¹⁷ y últimamente reconstruido por la contrarrevolución. Para advertencia y estigma de modernos patriotas, una melancólica columna truncada como último y definitivo recuerdo del destino que sufrió la casa del héroe en esta ciudad:

"Here I found a battered column surmounted by an old stone, with an inscription setting forth that it had been erected on the site of the demolished dwelling of Don Juan de Padilla (...) It had been newly restored as a beacon to warn the patriots of modern times".

En realidad, según Nicolás Magán¹¹⁸ dicho padrón había sido retirado también en 1812, "y se volvió a poner en 1814, se volvió a quitar en 1820, se volvió a poner en 1823, y se ha vuelto a quitar en esta última revolución (1836)". Como vemos, estos testimonios del pasado pueden funcionar algo más que como meras alegorías, las acciones que deparan entran de lleno en la consideración de su materialidad, pose-

¹¹⁶ A. S. Mackenzie, "A Year in Spain, by a young American" (1ª Ed. Boston, 1828). London, Murray, 1831, Vol. II. La ausencia del fogón da pie al viajero para aventurar una hipótesis sobre su original naturaleza, de la que nos cita lo que podría ser su fuente, "Llorente's history of the Inquisition": "It consisted of a huge hollow statue of plaster, erected upon a stone oven. The fire was kindled beneath, and the victims being let down from above perished slowly, rending the air with horrid yells". Esta y la siguiente cita, Pág. 45.

¹¹⁷ El 9 de Julio, F. Martínez Gil e I. Sánchez, Ob. cit.

¹¹⁸ Nicolás Magán, "Papeles varios", ARABASE, 397/3.

en una carga instrumental y simbólica, llegando a verse propiamente involucrados en la acción política. No pueden evadirse a esta "(...) época solemne, colocada entre los restos de un pasado que se olvida y un porvenir que empieza a manifestarse"¹¹⁹. En 1791 ya Volney había ligado el significado de las ruinas a los acontecimientos que estaban cambiando el mundo en "*Las ruinas, o meditaciones sobre las revoluciones*", y Amador de los Ríos, si bien estima que las ruinas de San Agustín "se conservan todavía como padrón eterno de semejantes desórdenes"¹²⁰, en su prólogo a "Toledo Pintoresca" nos muestra una doble visión del efecto revolucionario sobre los monumentos: el vértigo de los acontecimientos históricos, despertando "el entusiasmo patriótico", y volviendo su mirada a la historia en sus monumentos, "fecundizaba también el territorio en que ejercía sus furores"¹²¹. De hecho esta visión de los símbolos de un pasado oscuro había sido abonada por la fascinación de los viajeros, quienes no dejaban de consignarlo en sus relaciones, conscientes de su significado, ligado a una idea de España tocada por la "leyenda negra". Así en 1823, J.B. Bory de Saint-Vincent, especialmente parco en noticias de la antigua ciudad, señalaba sin embargo la existencia en la Vega de "un Quemadero (rôtissoir) du saint-office, parfaitement bien conservé"¹²². En 1859 A.L.A. Fée, quien debió haberlo conocido, como Blaze, durante la invasión napoleónica, todavía lo evocaba al reconocer su "*triste pendant*", en el patíbulo donde su fusilaba a los prisioneros durante las guerras ci-

¹¹⁹ Texto editorial en EL SIGLO XIX, 1837, pag. 16.

¹²⁰ "Toledo Pintoresca", pag. 314.

¹²¹ Esta idea de Amador era ya declarada en el texto editorial referido en nuestra nota anterior, firmado por F.F.V. por cuanto la mirada de los jóvenes revolucionarios se dirigía a una historia que se pretende reconstruir con el ejemplo en tiempo presente y proyectarse en el futuro: "C...Esta asombrosa revolución, esta transición entre lo pasado y el porvenir, es obra de nuestra juventud (...) Pretenden describir los grandiosos monumentos de todos los países y las costumbres pintorescas de la península española, tan explorada por historiadores y novelistas. Los siglos que no existen nunca han estado para ellos desprovistos de prestigio y de gloria, así que resucitarán las hazañas ocultas de nuestros mayores, reproduciendo escenas caballerescas de la edad media, y rasgos heroicos de que abunda tanto nuestra historia".

¹²² Jean Baptiste Bory de Saint-Vincent, "Guide du voyageur en Espagne", Paris, Janet, 1823. Pág. 483.

viles, monumento de la moderna intolerancia, pocos metros más allá del antiguo¹²³. En 1828 Mackenzie deploraba atónito la escena representada junto al más público acceso al claustro catedralicio, la crucifixión del niño de la Guardia, "disgusting painting", frente a la nobleza del resto de las pinturas murales de "Bayeux", prematuramente destrozadas¹²⁴. En 1841 Charles Dembowski asimilaba las cadenas suspendidas en los muros de San Juan de los Reyes a un "mobiliario de mazmorra"¹²⁵, a la vez que reconocía la figura de Padilla, traduciendo al francés las sucesivas inscripciones grabadas sobre su padrón de infamia, la más reciente, en contra con lo consignado por Magán, en 1824.

Desde las alturas que dominan la orilla opuesta a la Vega del Tajo, Mackenzie dirige su atención a la suave topografía que se extiende al mismo pie de la ciudad, cuando el sol poniente enrojece sus descompuestas fachadas y un velo de penumbra difumina la campiña, "the declining sun sent his departing rays obliquely upon the tranquil surface of the stream"; este "jardín arqueológico" sirve de contrapunto a la ciudad en una visión romántica atenta a los contrastes y la intemporalidad de los símbolos: el efecto sublime de la ciudad se confirma y se templea en su contraste con la fértil y agradable Vega, de amplio horizonte, como antigua Arcadia tachonada por informes ruinas, demasiado toscas para figurar en un paisaje de Poussin o Claude, o de

¹²³ Fée, 1861, Ob. Cit. Pág. 141.

¹²⁴ Se sorprende al comprobar cómo tan absurda historia ha configurado, sólo cincuenta años atrás, el objeto de una obra destinada a lugar tan preeminente. Admira sin embargo la obra de Bayeu, "and it is greatly to be regretted that such noble specimens of the arts should have been placed in the open air, where they must suffer premature decay". Mackenzie, II, Ob. Cit. pág. 35.

¹²⁵ Dembowski, "Deux ans en Espagne et au Portugal pendant la guerre civile (1838-40)". Paris, Goselin, 1841. Tal vez las luchas civiles han obnubilado un tanto la percepción de Dembowski. "Este mobiliario de mazmorra concuerda muy bien con el destino actual de la iglesia y de la plaza vecina, habiendo sido convertida la primera en prisión de criminales, y la otra librada a las sangrientas ejecuciones del potro". No podemos comprender de otro modo la información que nos da sobre San Juan de los Reyes, si no es desde la perspectiva de un mito que hace de Toledo una ciudad propiamente andaluza: "San Juan de los Reyes, incendiado en 1.809 por las bombas francesas, sirvió anteriormente de mezquita, como lo prueba suficientemente un minarete que se remonta sobre el tejado de la iglesia.". Págs. 50-51.

monumentos de la intolerancia¹²⁶. "The scene had remained unaltered by the lapse of centuries; but how changeable had been the fortunes of that ancient city!"¹²⁷. Un contraste lleva a otro: la feliz campiña inalterada, abandonada por el tiempo, sobre la cual la ciudad ha ido decayendo a lo largo de los siglos, y con ella su afortunada antigüedad; lo sublime se tiñe de melancolía, transformado ahora en una alegoría de la Vanidad. Parece que Mackenzie advirtiese la presencia en esta fachada al norte las airosas trazas de los miradores de la destrozada Casa de Vargas, o los amplios ventanales que para solaz de los dementes se abren al panorama en el Hospital de locos: "Where once appeared a fair combination of domes, and columns, and arches, I now looked upon an uncouth mass of misshapen tenements, many of which were already abandoned and fallen, and many prepared to follow". Las incidencias y ruinas sufridas por las arquitecturas y monumentos de Toledo son las consecuencias de una historia concebida románticamente como la propia naturaleza del país, cuyo paisaje subraya aquí la soslayable futilidad de las empresas humanas, confinada en la belleza del recuerdo a la vista de sus tristes vestigios. La "damnatio memoriae" practicada alternativamente por liberales y absolutistas sobre aquellos significativos recuerdos del pasado es irrelevante para la aprehensión del mensaje que Toledo transmite al viajero: Sic Transit. A ello no podía escapar la imagen fácticamente reconstituida del pasado, vista a través de su presente estado de decadencia. Si Toledo está en ruinas en el representativo relato de 1837, ésta es la ciudad momificada de los tiempos medios, donde se teje la bandera de la rebelión romántica, protagonizada por aquellos linajes que hubieron de sobrevivir bajo siglos de despotismo¹²⁸, como anhelo de libertad que pasa sobre es-

¹²⁶ No obstante Bécquer (1857) asimilará la melancolía de los cuadros de Claudio de Lorena a una perspectiva de la Vega con el sol poniente.

¹²⁷ Mackenzie, 1831, Ob. Cit. Vol II. Esta referencia y la siguiente, pág. 46.

¹²⁸ Fernando Martínez Gil e Isidro Sánchez, Ob. Cit. 1988. Llama la atención de estos autores el vuelco que experimenta la consideración de Padilla en el siglo XIX. De una denigración histórica especialmente insistente en los siglos anteriores, a la caracterización de Padilla como héroe romántico. "Si con tanta insistencia se pretendía defender la indefendible

te tiempo oscuro para reflejarse en la imagen de un genio romántico, las más de las veces diluido entre el impulso colectivo de la Edad Media y manifestado en su arte, corolario inequívoco de su naturaleza y su historia¹¹¹.

lealtad de Toledo era porque se hacía muy difícil olvidar ese pasado tumultuoso que pesaba como una losa en la historia de los más poderosos linajes nobiliarios locales, y por tanto en el de la ciudad en general"

¹¹¹ I. Henares ha puesto de manifiesto cómo el proyecto historicista de la generación romántica española, es deudor en el eje maestro de su dialéctica, de las teorías setecentistas sobre la ejemplaridad de los antiguos: una ambigüedad crítica entre restauracionismo y religiosidad primitiva, por un lado, y de ardor liberal, por otro, en un ensayo de armonización de religión y libertad, parámetros cuya inserción en la Naturaleza explicaron entonces las altas cotas de perfección del arte griego. Mas la religiosidad griega era casi imperceptible por su estrecha afiliación a la ideal naturaleza, algo que trataría de recuperar el conservadurismo pietista de Chateaubriand en una visión de la Edad Media, la durabilidad de cuya amplia influencia en la teoría del arte española, suavizará la fricción provocada por la confrontación de tan opuestos valores: "ejemplares" como para que los intelectuales del liberalismo romántico llegen a considerarse como "griegos modernos". I. Henares. Op. Cit. págs 33-34.

VIII

LOS MONUMENTOS Y LA IMAGEN DEL PUEBLO: UN MELANCOLICO ASOMBRO.

Toledo y la atracción del viaje romántico. La década de 1830.— La imagen anable y el gusto bárbaro: el papel de la antigüedad islámica.— Las ruinas de Toledo como espejo de la decadencia de la sociedad.— La inspiración ante las ruinas: el asombro y la parálisis melancólica.

El cabal reconocimiento de Toledo como meca romántica no se produciría antes de la verdadera fermentación popular de los relatos españoles escritos a su regreso por los militares napoleónicos. Cuando Sebastian Blaze publica en 1828 sus *Mémoires d'un apothicaire*, refiriéndonos su "séjour" en España entre 1808 y 1814, ya caracteriza algún aspecto de Toledo como susceptible de congregar la atención de toda una academia de románticos¹¹². Tampoco los intelectuales españoles, antes de la muerte de Fernando VII (1833) han podido mirar la ciudad bajo la nueva perspectiva romántica, desconectados de sus fuentes exteriores, o bien exiliados y asimilándolas directamente hasta su regreso. Antes de 1823, la imagen terrorífica de un pueblo plagado de "brigands" ha sujetado al público extranjero, especialmente el francés, temeroso ante las atrocidades de los españoles para quienes fueron sus invasores pocos años atrás, aunque esta circunstancia comenzará a cambiar tras la ex-

¹¹² En la iglesia de San Ginés, antesala de la Cueva de Hércules: "Aconsejo a los autores de melodramas ir a buscar en este vestíbulo del infierno las inspiraciones, los asuntos que harán la fortuna de una Academia de románticos". P. 36.

pedición de los Cien Mil hijos de San Luis. Aquello se vería agravado por su relativamente incómoda situación fuera de las principales rutas, como casi todas las poblaciones ajenas a la influencia extranjera, lo que podía afectar también a la civilidad de sus habitantes, poseedores no obstante de los mismos defectos y virtudes de sus antepasados del siglo XIV, aunque en 1831 esto fuese un poderoso aliciente para la imaginación romántica¹⁰. Tiempo antes de que Teófilo Gautier y Eugenio Piot se bañasen, en 1840, en las aguas del Tajo, la imagen de España y la imagen de Toledo se han integrado plenamente en una suerte de categoría del deseo romántico, expresado en el ensueño juvenil de una nueva generación. Así lo entiende Farinelli, citando un extracto de prensa: "Une charmante jeune fille de quinze ans, que rêvait-elle? Elle ne rêve que plaies et bosses, voyages comme Byron, Lamartine, et Musset, et G. Sand. L'Italie, l'Espagne, Tolède, Venise, les Sierras, les lagunes, les Andalouses, les sombreros, les bandits; elle ne parle pas d'autre chose"¹¹.

Sin olvidar la crueldad de los guerrilleros, y menos aún de los brígands y bandidos que les sucedan, esta imagen de España recogida por los primeros viajeros propiamente románticos, conocedores ya de una iconografía humana extraída del aluvión de cuadros españoles que salieron durante la campaña napoleónica, poetizará sus terribles presencias, usos y costumbres en consonancia con el valor de contemporaneidad que se otorgase a los personajes de las pinturas. Cuando Custine y Fontaney¹² caracterizan el sentimiento

¹⁰ E. Fernández Herr, Ob. cit. p. 281. En 1808, según von Rehfues, los viajeros no reparaban en ello para evitar las dificultades que estas ciudades podían depararles: "Mais les provinces de l'intérieur de l'Espagne, visitées rarement à cause des mauvais chemins, de la nullité de leur commerce et du peu d'agrément qu'elles offrent aux voyageurs qui ne cherchent qu'à s'amuser; ces provinces, dis-je, produisent encore actuellement des hommes qui réunissent tous les défauts et toutes les vertues de leurs ancêtres" Philippe Joseph von Rehfues, "L'Espagne en mil huit cent huit...", 1811.

¹¹ Arturo Farinelli, "Le Romantisme et l'Espagne", en *Revue de Littérature comparée*, fasc. 64, 1936, p. 672.

¹² Fontaney asiste en la tienda de un sombrerero, bajo los soportales de Zocodover, al velatorio de un bebé, en un cuadro de inocente piedad: "C'est un rayon du sol ponant, deslizándose por la puerta entreabierta, vino a iluminar súbitamente el puro y dulce rostro de la niña, y jugando en las flores con que su cabecita estaba coronada, le dibujó entorno a la frente

poéticamente inocente, casi roussoniano, de la vida española, parece desaparecer la imagen del español como un pueblo cruel y sangriento, difundida por las relaciones de viaje de los invasores. A la percepción de una bondad primitiva en el pueblo español señalada por Custine, no era ajeno el reconocimiento de la antigüedad islámica como base cultural y humana de su imagen presente, en la que bizarros y misteriosos monumentos constituyen la dimensión "eterna" de una sociedad anclada en el pasado. Custine advertía en Toledo el eminente papel de la antigüedad árabe para esta imagen: "El gusto clásico que todo domina, que se descubre en cualquier lugar de Italia, no existe sino por excepción en España, país romántico por excelencia. España entera es caballerescas y cristiana; aquí, los Antiguos son los Moros (...)"¹³. Tal vez Thomas Roscoe ha soslayado las concretas presencias monumentales árabes en Toledo, pero no ha dejado de subrayar el gusto bárbaro que informa la predilección de la crítica y la estética románticas por la arquitectura de la ciudad, dando poco crédito a cierto escritor para quien los monumentos antiguos de Toledo podían medirse: "with the monuments left us by the romans". Pues no es el parámetro de la nobleza y magnificencia el que debe ser utilizado para una crítica de ellos, sino el de la belleza pintoresca: originalidad de diseño, vigor de ejecución. Al "gusto bárbaro", que ahora puede ser considerado ejemplo de "buen gusto", la ornamentación excede en interés a las mismas estructuras de los edificios: "There is, notwithstanding, no necessity to resort to any absurd approximations of this kind to enhance the magnificence of the public fabrics of Toledo, which, though in a barbarous taste, exhibit much originality of design, with splendour and vigour of execution. The ornaments and accompaniments also, which often, in buildings of this description, exceed the structures themselves in curiosity and value, are here numerous and often in good taste"¹⁴.

una deslumbrante aureola. Se hubiera dicho que era un ángel dormido, uno de esos graciosos querubines que el suave pincel de Murillo gusta de agrupar entorno a los pies de sus vírgenes", Fontaney (1832) Ob. Cit. Pág. 601.

Custine, Ob. Cit., Pág. 358.

Roscoe, 1837, Ob. Cit., Pág. 280.

Si en 1822 Giuseppe Pecchio renunciaba a la descripción de los monumentos históricos, era para centrarse en el único que le interesaba, "el más bello... de España y quizá del mundo entero... el de la razón humana: voy a hablar de las Cortes". Pero sus previsiones hacia la imagen del pueblo al que éstas representaban eran lo bastante ambiguas como para concebir con ello un auténtico progreso, confesamente no deseado, que acabase con su sensual y exótica distinción e independencia¹²⁸. El ascenso liberal saludado por Pecchio tampoco sería visto como algo ajeno a los caracteres árabes de los españoles. "Desde 1812, pero sobre todo a partir de 1820, habrá que pensar en una España dividida, entre actitudes contrarias a los monjes o los déspotas. Cuando esto se comprenda difícilmente, se buscará su explicación en el carácter árabe de este pueblo, que lo hace en todo punto diferente del resto de los pueblos europeos"¹²⁹. Mientras en Toledo se derribaban los símbolos del absolutismo y la intolerancia para elevar nuevos monumentos a la libertad, Giuseppe Pecchio corría al teatro en Madrid, rehabilitada la figura de Padilla, a presenciar una tragedia titulada "Los Comuneros". Y lo efímero de esta resurrección no impedirá que los viajeros, liberales o tradicionalistas, hayan asumido un nuevo sentido de la imagen de España, ahora revolucionaria y anticlerical. Quedará ese sustrato amable del pueblo español, invariable a los acontecimientos políticos que se sucederán desde entonces como violentas convulsiones¹³⁰.

Mackenzie entraba en Toledo en 1828 recogiendo en su cuaderno de dibujo *sketches* contemporáneos que recom-

¹²⁸ E.F. Herr, Ob. Cit. p. 303, citando a Pecchio, "Six mois en Espagne, lettres de M. Joseph Pecchio à Lady J.O.", 1822. Pecchio llegaba a mostrar una actitud que, según Herr, afectará al mismo Mérimée: "Tous mes sens continuent à être dégoutés; cependant je persiste à désirer que les habitudes des Espagnols ne se civilisent pas trop. Il est vrai que l'on n'a ici ni moelleux sofas, ni bords voluptueux (...); mais il n'y a pas non plus des hôtes étrangers qui commandent le bâton à la main; mais on n'y paye pas de honteuses contributions (...)".

¹²⁹ E. Fernández Herr, 1973, Ob. Cit. Pág. 315.

¹³⁰ E. Fernández Herr, 1973, Ob. Cit. "La perte de son empire, la défaite de 1823 (ou l'acceptation de l'invasion), rendront l'Espagne encore plus aimable aux Français; on pourra admirer la trempe de son caractère sans se sentir menacé par son pouvoir, ou sans envier son or comme autrefois. éventuellement on trouvera même un attrait nostalgique à son manque de développement, qui augmentera l'attrait exotique (...)", p. 322.

pondrá cabalmente con palabras en su relación de viaje. Imágenes que ya había ensayado Laborde en su *Voyage Pittoresque*, pero que tras su codificación por Mackenzie volverán a ser dibujadas como *repossoir* de sucesivas vistas de la fachada ofrecida por la ciudad sobre el puente, por Jenaro Pérez Vallamiel (1841), los hermanos Rouargé (Béguin, 1851), Louisa Lenison (1853)... (Figs. 10-13). Un cura que a lomos de una mula regresa de las celebraciones de Semana Santa acompañado de su ama, las concurridas fuentes de las huertas que preceden a la ciudad, una joven Rebeca que lleva su cántaro, las ventas y el trasiego de gentes ante el Puente de Alcántara ha dibujado los asnos, cabras y caballos que abrevan en la fuente donde la joven toledana también se acerca; el viajero bebe de su cántaro, despide a su criado y, antes de entrar en la ciudad, fija la atención de sus apuntes sobre la tosca y mutilada estatua del rey Wamba que se encontraba a la entrada del puente¹³¹. Traspasados sus muros, la ciudad muestra una imagen tal vez distorsionada por el recuerdo: "Having traversed a huge square, enclosed by ranges of buildings with arcades and balconies, I found comfortable quarters in the fonda del Arzobispo". Toledo es la ciudad doblemente arruinada, donde las últimas trazas de las edades oscuras anteriores a los árabes van borrándose paulatinamente, por la acción de sus sucesoras sobre la memoria de los monumentos, por el tiempo mismo al pasar sobre sus lejanos vestigios: un solo arco queda completo de lo que fue su anfiteatro¹³². Ante la ciudad se extiende un verdadero jardín arqueológico, donde a las ruinas romanas se agregan los desolados restos de un convento, informes frogones de arga-

¹³¹ "(...)we drew near some country inns, where groups of people had halted to refresh themselves on their way to or from the city; and hard by was a fountain, at which horses, goats, and asses were slaking their thirst; whilst a young girl came, like Rebecca of old, with a stone jar upon her head in search of water. (...) I took a long draught from the cool jar of the maiden, and crossed the road, to take a nearer view of the coarse and defaced statue of the good king Wamba". Mackenzie, 1831, Ob. Cit., II, págs. 22-23.

¹³² "(...)for the Goths are said to have been so eager to destroy all record of the Roman power, that they would demolish the finest columns, and even throw medals into the Tagus. Traces of an amphitheatre may, however, be seen near the city. A single arch is still standing, and the outline of the whole may yet be discovered". Mackenzie, pág. 25.

masa se levantan levemente sobre la arcádica naturaleza de la ribera del Tajo; en los alrededores de Toledo, Taric encontró la Mesa de Salomón, **"that precious table adorned with hyacinths and emeralds, which Gelif Aledris, in his description of Spain, calls the table of Solomon Ben David"**. La floreciente ciudad árabe fué abatida para formar la cabeza de un imperio cuya caducidad tuvo en Toledo el paradigma de su ruina. Mackenzie cifra en treinta mil el censo de artesanos a principios del seiscientos, comenzada la curva de su decadencia, pero en 1830 apenas contaba con veinte mil almas, la industria había desaparecido y, viviendo el país un momento de contrarrevolución, la ciudad era dominio de las instituciones eclesiásticas. **"There are now in Toledo near one hundred religious establishments, whether parish churches, convents of monks and nuns, chapels or hermitages. Many of these are endowed with rich estates in the city or surrounding country, and are supported in a style of great magnificence"**. Pero el cada vez menos frecuente cobro de diezmos está llevando al prelado a enajenar buena parte de sus posesiones; estando aún por venir las grandes desamortizaciones de 1836, **"Toledo, indeed, furnishes a striking epitome of the national decay"**, un casco de ruinas donde solamente han quedado los clérigos. Ante sus monumentos, que caen en pedazos sobre las calles, no se ven activos artesanos ni animados soldados: obscenos y orondos frailes¹⁰ que se reconocen en la imagen de España recogida por los primeros viajeros románticos, y cuya paulatina desaparición de la escena en una veintena de años será lamentada por Béguin (1851) como el desvanecimiento de un sueño. Mackenzie lamenta, sin embargo que el alegre e industrioso sonido del telar y la lanzadera, del pueblo o de la tropa, haya sido sustituido por el burdo sonido de la campana que en el convento llama a sus ociosos huéspedes, por **"the nasal monotony of perpetual masses"**. Desciende, al describirnos el rebajado tono moral que inunda la ciudad arruinada, a la miserable realidad que rodea los vestigios de su caduca gran-

¹⁰ "you are met by burly priests in unwieldy hats and sable garments, or filthy friars, with shaven crowns and robes of dirty flannel, their well filled and sensual faces giving a flat denial to the humility of their attire". Ibidem, pag. 29.

deza. **"But though there is much religion in Toledo, there is very little morality"**. Tan santa ciudad acoge una vasta porción de libertinaje. Los robustos y bien alimentados clérigos que se encuentra por la calle han hecho práctico el abusivo privilegio que, desde tiempos del arzobispo Rodrigo, les facultaba para legitimar trescientos hijos ilegítimos, prole que nutre los conventos de la ciudad de frailes y monjas, **"just as the mendicants rear their hopeful offspring, to nourish and keep alive the beggarly fraternity"**.

La grotesca imagen de la realidad presente se confunde con lo sublime de la ciudad en ruinas: pero ello abunda aún más en el interés de estas imágenes, tocadas por el contraluz crepuscular de una civilización hundida. Pintura, imagen del pueblo: si según Hugo **"tout ce qui est dans la nature est dans l'art"**, es preciso dilucidar si la quintaesencialidad de lo real, sobre sus parámetros de "lo sublime" y "lo grotesco" en la realidad de lo pintoresco español, se asienta también sobre dicha confrontación, afecta a la visión romántica de los monumentos. No en vano, los monumentos han jugado su papel estelar en la visión del devenir cotidiano de la ciudad. Los ángeles descienden del cielo a trabajar en la coema. Cuando Mackenzie recoge estas impresiones todavía no se ha producido la avalancha de viajeros que, a partir de 1830, llegará con la imaginación embargada de una imagen de España y su pueblo extraída de los cuadros de la escuela española¹¹. Así David Wilkie, llegado a España jun-

¹¹ He Hempel Lipschutz: "La Pintura española y los románticos franceses". "Durante las décadas que precedieron al auge del romanticismo de los años treinta, quienes hablaron en Francia de las obras de los maestros españoles las consideraron exclusivamente desde un punto de vista fáctico o, en el mejor de los casos, históricamente informativo (...) Para la mayoría de los comentadores, e incluso críticos de arte, la pintura estaba dissociada de todos los demás aspectos de la vida de la península, pues el arte no era un reflejo de la vida o menos aún del espíritu del pueblo (...)". Su reconocimiento por la generación romántica fué simultáneo al de una imagen tétrica, apasionada y onírica de España y de sus habitantes. P. 178. Cfr. Hempel, "Imágenes y palabras...", en "Imagen Romántica de España", C. A. Madrid, 1981. Este resorte no fué exclusivo de los viajeros franceses: en 1830 Hughes visita en Toledo los sótanos del Alcázar, habitados por grupos de diversos personajes, tal vez los mismos que viese Didier en 1836, y que el británico asocia de inmediato a las imágenes de los cuadros de la escuela española, **"The grotesque and ragged figures of the gipsies, and the high vault illuminated by the red flare, reminded me of the strong lights, and picturesque groups of the Spanish painters"**, Inglis, 1831, Op. Cit. pag. 390.

to a Irving en 1827 en pos de Velázquez y Murillo¹⁶, pinta "A Scene at Toledo: The Confessional" (Fig. 14), representando la ardiente confesión de un joven fraile a otro ya anciano, en el interior de un templo, obra reconocida por la crítica como realizada "bajo la influencia de las impactantes escenas que presencié en las iglesias católicas de España, así como de las maravillas del arte forjadas por los pintores de aquel país, a menudo realizadas con ese mismo material... ¡La confesión!, ¡qué ejército de temibles asociaciones surge cuando pensamos en esta disciplina de la Iglesia Católica!... ¿Qué es eso que retuerce la figura de ese joven y pálido monje con tan angustiosa agonía? Alguna pasión quizás, cuya justificación sería un crimen mortal (...) "¹⁷. Para él, como para Mackenzie, sería difícil reencontrarse con el guerrero árabe o el "steel-clad warrior of the days of chivalry". Si Mackenzie ha dibujado la pintoresca animación de las fuentes en el Puente de Alcántara, antes de abandonar la ciudad opondrá su aspecto a la imagen de una población disminuida y necesitada, hombres que perezosamente, envueltos en renegridos capotes, acompañando a cordeles de asnos, ascienden pesadamente las rampas hacia la puerta del Cambrón. El afectado y solemne aspecto de los clérigos que por allí pululan, "dressed in their unmanly garb, and moving onward with slow and solemn composure", ha sustituido a la vigorosa imagen que la añorante fantasmagoría romántica describe del caballero medieval en este mismo escenario de ruinas.

En 1853, José María Quadrado caracterizaría la imagen de esta ciudad abandonada por la Monarquía como un fabuloso escenario sin actores, pero capaz, en su viudedad, de concitar las miradas asombradas de sus habitantes. Desde

¹⁶ España era para Wilkie "el Tombuctú del Arte", según Jacques Desrosiers, "David Wilkie", en *Revue des Beaux-Arts*, Vol 24, Paris, 1868, pág. 465.

¹⁷ "The Wilkie's Gallery. A selection of the best Pictures of the late Sir David Wilkie, R.A. Including his Spanish and Oriental sketches", s.l., s.a., s.l. Tengamos en cuenta que para un viajero británico el España, la confesión venía a ser uno de tantos modos del dominio clerical sobre la sociedad entre la que el clérigo se encontraba totalmente mimetizado, tal como nos dice S.E. Cook, "they are an epitome of society". "Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 & 32", 1834, vol I, pág. 224.

el siglo XVII sus monumentos "escitaban el asombro y la curiosidad, mas no la inspiración" en su escasa población¹⁸. El proyecto ilustrado del cardenal Francisco Antonio Lorenzana había incluido la creación de un establecimiento benéfico industrial con una escuela de dibujo, cuyos estatutos remitía el propio prelado a la Academia, para su aprobación en 1778¹⁹. La desaparición de esta institución por unos años tras la invasión francesa, debió dejar huérfanos de enseñanza a algunos de sus alumnos, pero que subsistirían, como Manuel García Pastor declaraba en 1819, "sin otras instruccio-

¹⁸ Quadrado, 1853, Ob. Cit., Pág. 272. Antes que Quadrado, Zorrilla recorda esta zozobra melancólica de la ciudad en la esterilidad de "un pueblo estúpido que vegeta al pie" de sus monumentos arruinados. *Semanario Pintoresco Español*, 1838, Pág. 725. Aunque en 1814 Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, siguiendo a Ponz, indicaba a Toledo como cuna de la pintura en Castilla la Nueva, es de señalar que la crítica española no acuñaría formalmente el concepto de la Escuela Toledana de pintura hasta después que Cruzada Villamil lo esbozase en 1865, aunque haciéndolo dependiente del outflow de un pintor foráneo: El Greco. Ver J. Alvarez Lopera, "De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX", 1988, págs. 49 y 240-250. Así en 1834 S. E. Cook seguía los criterios ya fijados por Ponz y Maule: "The school of Castille, under which head I have collected all the artists of that large portion of the kingdom, and some others, whose provinces are not entitled to form a school apart, has its origin at Toledo, the cathedral of which, both in sculpture and painting, is a principal cradle of Spanish art". Por contra, el suizo Didier estimaba en 1836 la existencia de una escuela toledana en pintura, aunque de escasa importancia reseñable, como no fuera por su generación en torno al cretense, lo que no obstaba para que la ciudad y su catedral fueran francamente pobres en cuadros de ciudad en comparación de otras como Sevilla. Didier, Op. Cit., pág. 313. Los "papeles varios" de Nicolás Magán, datables entre 1836 y 1839, incluyen notas para una catalogación de pintores desde el siglo XV, en lo que podría haber sido una primera definición historiográfica de la Escuela de Toledo. Asimismo, Viardot comentaría su idea en 1843, aunque sin ensayar una definición de sus rasgos; en su relación sobre los museos españoles considera una inexplicable laguna la ignorada existencia de una escuela toledana de pintura, "à qui l'on doit donner le premier rang d'âge parmi celles de l'Espagne", cuyos viejos maestros difícilmente se hallarán "hors des églises où ils exercèrent un art à son enfance", aunque reconociendo que, privada de Greco y de Tristán nunca hubiera alcanzado una madurez independiente. No obstante, tal vez siguiendo como único rasgo característico de la escuela una cierta extravagancia de la expresión, añade el nombre de Luis de Morales a los citados y a los maestros descendientes de aquellos. Blas de Prado, Mayno y Orrente. Louis Viardot, "Les Musées d'Espagne", Paris, 1843, págs. 109-112. Ese mismo 1843 el catálogo de venta de la parísina colección de cuadros españoles de Alexandre Agnado incluía 4 telas, entre ellas dos de Sánchez Cotán, bajo el epígrafe "Ecole de Toledo", aunque dicha colección ya había servido de base a Viardot para su "Notice sur les principaux peintres de l'Espagne", de 1839.

¹⁹ Archivo R.A. de B.A. de San Fernando, 39-8/2, doc n°1

nes que el conocimiento que fué adquiriendo de las muy buenas obras del arte, de que no está escasa esta Capital"¹⁴⁶. Un principio que será de uso común en la escuela reestablecida y bajo la protección de la Sociedad Económica desde 1817, si atendemos a los resultados cosechados por los artistas que salieron de sus aulas, Blas Crespo y Cecilio Pizarro¹⁴⁷, dedicados mayormente al estudio y dibujo de los monumentos y sus superestructuras decorativas, para canalizar todos los repertorios ilustrados que desde 1840 en adelante tomaron la ciudad como campo didáctico y descriptivo de la enseñanza artística y arquitectónica, o a la participación en programas de restauración cuando se hubo definido una política de recuperación artística, como Ceferino Díaz¹⁴⁸. Es evidente que los monumentos de Toledo suscitaron sin embargo la inspiración artística, aunque a través de un asombro que tiene mucho que ver con las reacciones estéticas ante "lo sublime", visiones ante las que, en palabras de Addison, "caemos en un asombro agradable... y sentimos interiormente una deliciosa quietud y estupor"¹⁴⁹, sentimientos encontrados que han caracterizado la disposición melancólica. En 1846, N.R. de Losada, tal vez Nicolás Magán, recordaba en el *Semanario Pintoresco* sus paseos juveniles por Toledo, cuando era alumno de aquella Universidad, en compañía de un joven poeta, al que reencuentra moribundo en un tugurio de Madrid: "¡Dichosos y pacíficos días habíamos pasado ambos en la imperial Toledo, sin que nos quedaran después de ellos otra cosa que los dulces recuerdos de nuestros más felices momentos, que los comparábamos las más de las veces a los monumentos de-

¹⁴⁶ Archivo Real-Ac. de B.A. de San Fernando, 39-8/2, n.º 5.

¹⁴⁷ Ambos elaborarían croquis de monumentos de Toledo, acreditados por Pérez Villamil, que servirían de base a la composición de algunas de las litografías de *"La España Artística y Monumental"*. Asimismo Pizarro, surtió de diseños originales las páginas del *Semanario Pintoresco Español*, cuyas primeras estampas toledanas no eran sino versiones de grabados de Assileneau, Roberts o Locker. Pizarro también colaboraría con José Amador, Quadrado-Parcerisa, y Manuel de Assas en sus respectivos repertorios, amén de otras revistas como *"El Arte en España"*, de Cruzada.

¹⁴⁸ Ceramista, realizó entre 1854 y ss. la restauración de los capiteles de Santa María la Blanca, así como participó en la de la Puerta del Sol.

¹⁴⁹ Addison, *"Los placeres..."* Cap. II. Citado por T. raquejo en Intro., pág. 39.

ruinosos que en esta ciudad se encuentran, testigos de su pasada grandeza, y también de la presente decadencia!". La atumbrada imagen de los antiguos monumentos se liga a los inmateriales conceptos del recuerdo propio, al igual que Chateaubriand viese en las ruinas el espejo de la propia ruina personal. El joven alumno de la Universidad de Toledo siente en su alma la experiencia de la ruina gótica en forma de melancolía, "lúgubres meditaciones", como alegoría de la vanidad. Expresión de una poética cuyo emblema era grabado por Manuel José Quintana en la portada de un libro de poemas e interpretado por Blanco White, todavía en clave ilustrada (1807) como el lamento del poeta ante paralizantes y caducas estructuras tradicionales¹⁵¹. Esta parálisis melancólica, introductoria de lo "lúgubre" ante el decrepito edificio gótico, ya como ruina en Losada/Magán, más que en el sentido común de Quintana/Blanco, hace acto de presencia en la propia psicología del artista: "(...)estaba envuelto en lúgubres meditaciones contemplando algún edificio gótico, cuyos magníficos relieves se encontraban mutilados, bien por la mano destructora del tiempo, ó mas por la de los hombres (...) "¹⁵². Jóvenes estudiantes que en 1828 Mackenzie había caracterizado también en su prolífica codificación de la iconosfera humana de Toledo, cerca del puente de San Martín, o sobre los molinos, su lugar preferido para estudiar libros como mamotretos a la vez que escuchan la trepidante corriente del río en las aceñas o merodean por la ribera, ocultos bajo oscuros abrigos y elevados sombreros, sentados como negros cuervos sobre las ruinas: "(...) while here and there a student, hidden under a sable cloak and cocked hat, like a crow upon a parapet, conning his lesson from a ghostly volume, or gazing on the trembling waters of the Tagus"¹⁵³.

Blanco, *"Cartas de España"*, Carta undécima, Madrid, 1807. "No hubiera mencionado este insignificante detalle si no fuera una prueba reciente de los sentimientos que oprimen y desesperan a los intelectuales españoles. Pero no es únicamente la gótica estructura de nuestro sistema nacional lo que ahoga en genio poético en España (...)".

¹⁵² N.R. de Losada, *"Dos almonedas en una"*, Escenas contemporáneas, *Semanario Pintoresco Español*, 1846.

¹⁵³ Mackenzie, 1831, Ob. Cit., Pág. 47.

IX

LA CIUDAD PINTORESCA COMO CAMPO DIDACTICO

Fragmentos, rescate crítico y mixtificación: una imagen ideal de los monumentos en su reconstitución onírica. — La destrucción de monumentos y su imagen testamentaria. — Crítica romántica y arqueología española. El dibujo como documento operativo. — Estudio proyectivo y didáctica arquitectónica.

En 1835, Pedro de Madrazo describía una visión panorámica y apasionada de la ciudad como fuente de inspiración artística, en cuya catedral dibuja los bajorrelieves de un sepulcro. Su disposición "busca las artes en todo, se recrea en ellas aunque sea a costa de inquietudes y vigiliat, y allá en un rincón de la antigua catedral de una ciudad olvidada, pero siempre romántica, descubre el sepulcro de D. Alvaro el Condestable, y no pasa por bajo de dos bóvedas tan solo sin que encuentre entre aquellas elevadísimas columnas, otro monumento débilmente iluminado por los pintados vidrios de una claraboya (...)". Inspiración que se alimenta de sentimientos recogidos al pie de estas antiguédaes en una ciudad que comienza a ser considerada como un panóptico histórico y artístico, cuya pátina la hace aparecer como un solo monumento: la acción del tiempo sobre las ruinas es una tormenta totalizadora, como la propia inspiración, "¡Toledo! el huracán ha bramado siglos enteros sobre tu cabeza, y el polvo arremolinado sobre tus escombros ha cubierto los surcos del cincel!"¹⁶. La exposición de

¹⁶ P. de Madrazo, "Bajo-relieve de D. Alonso Berruguete", en EL AR-
TISTA, 1835, pág. 107.

la Academia de 1836 ya registraba cuatro vistas de monumentos y paisajes de Toledo entre los catorce cuadros presentados por Pérez Villaamil, además del titulado *"Aspecto actual característico de las ciudades árabes de España"*, que para el crítico era una **"composición de varios fragmentos de Granada y Toledo"**¹⁷. Un modo de composición que volvería a ensayar en 1838, en otro cuadro para la exposición del Liceo, titulado *"Un acuartelamiento"*, una alegoría, en realidad, de la triste suerte que aquejaba entonces a los monumentos, desarrollada en un interior gótico, con rasgos extraídos de San Juan de los Reyes y de otros edificios medievales, donde la tropa ha hecho cuartel y caballeriza; una escena contemporánea, reproducida desde la invasión francesa que su autor pudo contemplar en vivo en plena guerra civil:

"La idea filosófica que envuelve esta linda composición es por extremo interesante, y propia de excitar las más bellas reflexiones... ¡Lección terrible y filosófica que enseña a las artes víctimas de los furiosos de la guerra, y las sublimes tradiciones de un pueblo atacadas por el terrible fanatismo de la impiedad!"¹⁸.

El crítico nos demuestra en qué medida esas "bellas reflexiones" conducían a una "lección terrible", que el pintor trataba de hacer principio informativo de su mixtificación, de un modo que trasladaría a las primeras estampas de España Artística y Monumental, ahora combinando documentalmente las formas islámicas, la Puerta del Sol de Toledo y la de Cuartos de Valencia (Fig. 15) tal como de-

¹⁷ Los otros cuadros aludidos eran *"El interior del claustro de San Juan de los Reyes"*, *"Vista general de Toledo desde la Cruz de los Canónigos"*, *"La calle ancha de Toledo"* y *"El Castillo de San Cervantes de Toledo desde los molinos"*. Para todo tipo de consultas sobre obras de Genaro Pérez Villaamil, ver el catálogo elaborado por Arias Anglés, 1985, Ob. Cit., págs. 303-430.

¹⁸ *Semanario Pintoresco Español*, 1838, pág. 477. También figuraban en la exposición un interior y un exterior de la Catedral de Toledo. Para el crítico del Liceo Artístico y Literario Español (1838, págs. 95-96), estos cuadros embargaban *"la fantasía en los mágicos recuerdos de lo pasado, tal vez entristeciéndola con amarguras de lo presente"*. *"Un acuartelamiento"*, era descrito como *"la elegía de los monumentos arquitectónicos"*. Dicho cuadro fue adquirido por la regente María Cristina.

mostraba en un cuadro enviado a la exposición de la Academia en ese mismo 1838. Patricio de Escosura, comentador de las litografías de Pérez Villaamil pensaba en aquellos monumentos como fuente y objeto de una imaginación inductiva aplicada al estudio del pasado, documentos **"los más duraderos... de cuantos se deben á la mano del hombre, y en los cuales la civilización, el poder, la riqueza, la estabilidad y hasta las creencias de los pueblos se reflejan irremediamente"**. Aquellas estampas no dejaban de traslucir amargos temores a través de sus escenificaciones castizas captadas en la misma atmósfera de los monumentos, dulcificando así si cabe la propia de las ruinas. Aunque Escosura viese algo de eterno en los monumentos antiguos, lo cierto es que se encontraba bastante resquebrajado, y las sacudidas del mundo que se desenvolvía a sus pies irían acrecentando sus grietas. Pérez Villaamil, en sus láminas ambientadas en una ciudad árabe o en un mercado castellano, restituía paradójicamente esos monumentos de la imaginación arqueológica a un pasado eterno. Pero Escosura no se llamaba a engaño: **"Plegue al cielo que la obra de la destrucción de nuestros artísticos monumentos, harto adelantada por desdicha, no reemplace pronto la pálida luz del crepúsculo con la completa oscuridad de la noche"**¹⁹. De hecho, Escosura hace pasar ante los monumentos, como diuision caleidoscópica, el tiempo y las civilizaciones, que los muestran ahora espléndidos, mañana reducidos a ruinas, en un devenir irremediable cuya eternidad sí se encuentra acreditada. A él no podría escapar su reflejo en estas estampas de nuestra imaginación. Una lección moral que lleva al espectador a meditar sobre la vanidad, pero que es como una dulce y evasiva caricia para la imaginación cuando la imagen traza los monumentos ajenos a las tribulaciones del presente, viajeros en un periplo del recuerdo: **"Dulcemente halagan la imaginación y dilatan el ánimo abatido por las calamidades de los tiempos presentes, aquellos suntuosos edificios de los pasados, que para ser eterno recuerdo del poder, riqueza y grandiosidad de la patria, burlaron las inclemencias del cielo o los furiosos del hombre (...). Más de**

Escosura, *"España Artística y Monumental"*, 1842, I, Intro. Págs. 1-10.

una vez (...) contemplando con admiración la magnificencia de uno u otro monumento, nos ha acontecido olvidar el siglo, la política, nuestros propios males (...)"¹⁰⁰.

Sobre la estética de las ruinas, se va configurando una visión para la cual los monumentos antiguos devienen material regenerativo del presente, visión constructiva que pugna por dejar a un lado la parálisis melancólica sobre sus escombros. Toledo se convierte propiamente en campo para el análisis y el estudio operativo. Las ciudades históricas presentan una cualidad inestimable: mostrar imbricados en su tejido urbano monumentos de todas las edades, y especialmente Toledo, de varias culturas¹⁰¹. En 1847, Manuel de Assas parece llegar tarde con su discurso a detener la destrucción de los monumentos españoles, tras décadas de demoliciones y extracciones, cuando los poderes públicos ya han institucionalizado su reacción al problema. Pero ello le permite formular, ante la perspectiva de medio siglo de tribulaciones, un análisis del curso de los acontecimientos (aunque finalmente sólo quede la impotencia), en cuyo origen subyace un problema de instrucción pública: el atraso de los estudios arqueológicos. En la destrucción de monumentos encuentra un problema estrictamente contemporáneo. A las ruinas ocasionadas por la Guerra de Independencia se superponen las subsiguientes reparaciones efectuadas por las propias comunidades religio-

¹⁰⁰ Escosura, 1842, Ob. Cit. I, "Escalera del Hospital de Santa Cruz en Toledo", Pág. 74.

¹⁰¹ Escosura apuntaba a esta experiencia panóptica, expresada en las síntesis monumentales villaamiléscas, en la variedad de estilos contenidos en un solo monumento, refrendando la validez de aquellas, como en "Convento de la Concepción Francisca de Toledo", a propósito del cual le bastaba recordar lo dicho en la introducción del volumen comentado: "los monumentos pintan las épocas y caracterizan las dominaciones". Escosura, 1842, Ob. Cit. I, "Alcázar y Convento de la Concepción Francisca en Toledo", Pág. 52.

¹⁰² El autor parece estar pensando en las lamentables obras realizadas en San Juan de Los Reyes en 1827. "Así, mientras que elegantes iglesias, arruinadas durante la guerra se dejaban destechadas, y por consiguiente expuestas a las inclemencias de la atmósfera, se reparaban hasta las más insignificantes oficinas de conventos, accesorios de aquellas, y los cuales acaso carecían de todo género de belleza, dándoseles á veces mayor amplitud y más comodidad á sus habitaciones que las que antes habían tenido". M. de Assas, "Sobre destrucción de monumentos", en EL RENACIMIENTO, n.º 11, 23 de mayo de 1847. Ibidem las siguientes citas.

nas¹⁰². Las posteriores guerras civiles causaron perjuicios frente a los cuales las protestas de los intelectuales y anticuarios fueron tomadas como incomprensibles delirios aunque según recordaba Mérimée, Valentín de Cardenera a veces conseguía detener la destrucción de un monumento durante el tiempo suficiente para guardar en sus dibujos su única memoria de él¹⁰³. A las guerras civiles sucedió la bancarrota y la especulación, pública y privada, con los bienes nacionales arrebatados al clero, "á pesar de haberse puesto diques con la creación de una academia arqueológica y de comisiones encargadas de conservar los monumentos artísticos".

Es sintomático que el florecimiento de la crítica romántica en España, que pretendía ser popular a través de las revistas ilustradas, a la vez que "nacional", se verifique durante el periodo que media entre las grandes desamortizaciones de Mendizábal (1835-36) y Madoz (1855), en sintonía con el proceso constitucional español¹⁰⁴ e inmediato a la ola de viajeros que desde 1830 e ininterrumpidamente, congregaron los arruinados monumentos españoles. Pero en ningún momento se oyó clamar la voz del público, ni siquiera como representación de un sentimiento colectivo, apenas las de unos incomprensidos particulares. La visión de las ruinas que antes hemos caracterizado como "una promesa de libertad" sería común con un anhelo de Restauración política que ambiguamente, la generación romántica española, despliega como bandera nacionalista¹⁰⁵.

¹⁰³ Cf. Félix Boix, "Obras españolas ilustradas sobre arte y arqueología", Madrid, 1931, Pág. 41.

¹⁰⁴ El papel regenerativo de esta crítica trataría de la reconstitución de una perdida Edad de Oro, "un sustituto cuyos límites son de naturaleza religiosa y ética", pero que Ignacio Henares analiza para el caso español como una superestructura generada simultáneamente al ascenso social de la burguesía, expresada sin grandes fisuras, y de muy reducida audiencia. Cf. Henares Cuellar y J.A. Calatrava, "Romanticismo y teoría del Arte en España", Madrid, 1982, pág. 14.

¹⁰⁵ Esta ambigüedad es repetidamente señalada por I. Henares, Ob. Cit. p. 13 sobre el plano político de los intelectuales románticos españoles "quienes, si por una parte critican los procesos urbanos de la Desamortización como enemigos del espíritu y del arte, por otra van a dar futuros cuadros políticos liberales y van a mantener una constante actitud crítica del carlismo, en el que ven la encarnación de la guerra como mal supremo y destructora del espíritu artístico".

La valoración del gótico como el estilo propio del alba de libertad que caracterizó el surgimiento de las ciudades bajomedievales, y la necesaria búsqueda de estas raíces del presente entre la nebulosa del pasado, configuraron un enfoque "nacional" para los estudios arqueológicos, una "arqueología española", en palabras de Assas. Pero respecto de las ruinas mismas, sólo cabría la fe testamentaria, hecha pública a través de las imágenes captadas por los pintores y los estudios eruditos. El sentimiento del arqueólogo necesita de su concurso, algo ya definitivamente configurado en la pintura romántica, donde la relación entre Pizarro y Magán, y luego con el propio Assas y con casi todos los anticuarios que se acercaron a Toledo, adquiere un sentido paradigmático. **"Para estimularlos á ello, tanto como para transmitir á la posteridad por medio del dibujo, ya que de otro modo no nos ha sido dable, algunos de los monumentos sobre que ha pesado la mano de la destrucción, los publicaremos en este periódico con la parte de texto que nos parezca conveniente, creyendo entretejer con esto á nuestros lectores de una manera digna de ellos y de nosotros"**. La corta vida de la publicación no permitió que se cumpliera el designio de Assas, pero al siguiente año de 1848 veía la luz, bajo su dirección, el *Album Artístico de Toledo*. Confirmando el concepto de la ciudad como museo, Assas congrega en torno suyo un completo equipo de dibujantes y grabadores, cuyo resultado sería una magnífica colección de 51 litografías de las que C. Legrand y A. Pic de Leopold asumen el mayor volumen de trabajo, y junto a ellos, Cecilio Pizarro, además de Vallejo, Lozano, Reynoso, Parra, y Leopoldo Sánchez. Pero en realidad, Manuel de Assas en su presentación del *Album* se mostraba francamente deudor de la "Toledo Pintoresca" de José Amador en cuanto a la estructura del discurso, además de no ser ajeno a ciertas fantasmagorías literarias que repite como un cliché consabido: **"¿Quién anhela saber cuál era el marcial continente y la gentil apostura de los armados paladines, de sus engalanadas damas, de las graves dueñas y de los acicalados pajecitos? ¿Quién desea ver á las generaciones muertas pasar llenas de vida y movimiento por delante de sí? La célebre Toledo las presenta en sus numerosos re-**

lieves, estatuas y pinturas". Assas creyó oportuno obviar un estudio detallado de las más informes ruinas romanas, **"por ser tal el deterioro de aquellas reliquias arquitectónicas, que prestan demasiado escasa materia al talento del dibujante"**, pero cuya idea sería evocada como paradigma de antigüedad en el emblemático frontispicio de la obra (Fig. 16-18).

Esto no obstante, la colección de litografías resultó un hecho de fidedignidad documental y arqueológica. En su frontispicio, una significativa composición que no podemos atribuir sino a Cecilio Pizarro, autor de semejantes diseños para "Toledo Pintoresca" y el *Semanario Pintoresco Español* (Fig. 17), es todo un emblema. Con un ajimez tomado de la sinagoga del Tránsito como marco, se abre una vista de la ciudad desde la vega con las ruinas del circo romano en primer plano, precisamente aquella imagen que veinte años atrás Mackenzie caracterizase como una melancólica alegoría de la Vanidad. Pero también nos habla de un fértil campo de experiencias aún incultivado, abierto a una emergente curiosidad arqueológica. Entre 1851 y 1853, los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, dirigidos por Antonio Zabaleta, hicieron repetidas expediciones a Toledo, dibujando y midiendo numerosos monumentos de la ciudad, con cuyos trabajos se efectuó una muestra pública, sobre la cual la crítica declaró haber visto **"pocas exposiciones que nos hayan dejado más satisfechos"**. Y aunque Zabaleta proyectó una publicación de aquellos, para la que los alumnos prepararon sus propios materiales, **"reduciendo a un tamaño mínimo y proporcionando los dibujos hasta entonces realizados"**¹⁶⁷ —particular sobre el que anteriormente, en 1850, el Gobierno había dictado una Real

¹⁶⁶ "Album Artístico de Toledo, escrito por D. Manuel de Assas, Abogado Académico de la Arqueológica española, etc, etc, Ilustrado con láminas de artistas distinguidos, y publicada por D. Doroteo Bachiller, litógrafo de cámara de S.M., etc, etc, Año de 1848".

¹⁶⁷ "C... aquellos jóvenes, guiados por tan celoso maestro, midieron y dibujaron en dicha ciudad muchos edificios bellos y notables, entre los que recordamos los sepulcros de San Juan de la Penitencia y de San Juan de los Reyes, la puerta de Hospital General y de las monjas de San Clemente, todo del Renacimiento; el claustro del mismo San Juan de los Reyes, y su patio gótico; las puertas del Sol y de Visagra, como igualmente el Tránsito y el salón titulado de la Casa de Mesa, del estilo árabe, la fa-

Orden— no sería hasta 1856 en que bajo los auspicios de una comisión de profesores, estudiosos y eruditos, comenzase a tomar forma lo que luego sería "Monumentos Arquitectónicos de España". Ya en 1837 Zabaleta había propugnado resolver las distorsiones en que el academicismo había sumido la arquitectura con la recuperación y estudio de los templos góticos españoles, y de un estilo "que justamente pudiéramos llamar nacional"¹⁰⁸. La praxis arquitectónica se dirige a la ciudad histórica a fin de ensayar una posible reconducción a la unidad del fragmentado discurso del eclecticismo romántico. Obviando las fantasmagorías del pasado se estudian sus monumentos desde la perspectiva proyectiva del presente, y Toledo se convierte en el objeto de una didáctica de campo¹⁰⁹.

chada del Alcázar, etc. etc. Además de esto se hicieron una porción de vaciados en yeso, tanto de las partes principales de estos mismos monumentos, como de figuras de la magnífica sillería alta del coro, de los armarios de la Sala Capitular, y de las puertas de bronce de la llamada de los Leones en la misma Catedral". *Revista de Academias*, en "Las Bellas Artes", Valencia, Octubre de 1854. P. 97.

¹⁰⁸ Henares, *Op. Cit.*, pág. 159.

¹⁰⁹ Una didáctica arquitectónica por detrás de la cual la crítica se debatía entre la unidad disciplinar del clasicismo, y la multiplicidad en que el historicismo romántico había fragmentado el discurso clásico, y miraba a la ciudad pintoresca como el punto de encuentro donde una dialéctica acumulativa, históricamente demostrable, proporcionaría las bases para su reconducción a la unidad. Para ello contaban con un método basado en la analogía formal y tipológica, que en la ciudad encontraba su ideal laboratorio. "Arquitectos y teóricos, por tanto, no sólo buscaban en aquellas densas ciudades pintorescas una confirmación de la fragmentación del discurso clásico sino que, paradójicamente, intentaban reconstituir en ellas, o gracias a ellas, un discurso posible, y por tanto "clásico", gracias al denominado "método comparado" históricamente vigente en la tradición clásica". Julio Arrechea Miguel, "Composición e Historia en el pensamiento arquitectónico del siglo XIX", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 84-95. I. Henares, *Op. Cit.*, pág. 36, resume claramente en este sentido las formulaciones de Assas y Zabaleta a propósito de la nueva arqueología española: "Los términos de la cuestión están muy claros y son ya conocidos: arqueología, nación y estilo frente al eclecticismo que resulta del uso indiscriminado del clasicismo".

X

RECUERDOS DE VIAJE

La percepción del viajero en las ruinas de Toledo. — Distorsiones, justificaciones y apografía en los monumentos de Toledo. — La precedencia de los repertorios monumentales sobre la imagen autócrona. — La imagen romántica de los monumentos árabes de Toledo. De la sugestión viajera a la crítica científica: fantasía y realidad.

Pero Toledo, tiempo antes de que los materiales allí recogidos adquiriesen la dimensión operativa plena que le atribuirían Assas o Zabaleta, había sido un espacio predilecto para la práctica del dibujo y el estudio anticuario en sus desvencijados monumentos. Todo viajero, traspasado por la melancolía de las ruinas y los recuerdos históricos, llegaba a la ciudad con un cuaderno de apuntes dispuesto a trasladar en él aquellas imágenes que le valdrían la concepción de su propio "Viaje Pintoresco". Antes de 1839, viajeros ingleses y franceses han tomado nota exhaustiva del deplorable estado en que se encontraban no pocas joyas artísticas de la ciudad. Magán nos proporciona el testimonio de la admiración sentida por los viajeros hacia sus ruinas, convertidas en insólito modelo para estudios y precisas reproducciones de su devastada realidad material, escitadora del sentimiento: "¡Desgraciado Alcázar, (...) ¡Unos y otros te maltrataron con malicia, y los Toledanos ven con dolor, que sobre ser uno de los más sobresalientes de Europa, muchos extranjeros vienen de intento a reconocerte, a tomar medidas y sacar diseños de tus ruinas! ¡A todos dan que admirar tus paredes, tu patio, escalera, salas y piezas destechadas, y otros

residuos que las aguas y el tiempo van devorando!"¹⁷⁰. Edward Hawke Locker había dibujado en 1814, tras el paso de los ejércitos franceses por esta ciudad una magnífica perspectiva de su fachada sobre el río y el puente de Alcántara, dibujo que grabado y publicado en 1823 sería, al igual que el paradigmático diseño de David Roberts, versionado y repetido por los grabadores españoles de las revistas ilustradas durante las dos décadas siguientes (Fig. 19). Con una romántica admiración hacia Poussin y Salvator Rosa, que no fué, sin embargo, determinante de su propia visión de los paisajes y monumentos españoles, Locker cruza un país arruinado por la guerra¹⁷¹. Al pie de las ruinas de sus monumentos, o en las márgenes de los caminos, yacen abandonados cañones y pertrechos bélicos. En Toledo observa el destruido convento del Carmen Calzado como relieve dantesco bajo un aparentemente intacto Alcázar, por cuyo abandono patio y galerías pasea sin echar en falta más que las factorías sederas de Lorenzana¹⁷². Tras Locker, tal vez un viaje de Taylor, presentido por Guinard, e indocumentadamente afirmado por Rumeau, pudo efectuarse en 1820 ó 1823. Taylor ha visitado la ciudad en dos momentos distintos, pues nos relata el "antes" y el "después", de unos murales en el claustro de San Juan de los Reyes: "En un viaje precedente, nos habíamos fijado especialmente en unos frescos preciosos, situados en el muro en la caída de cada bóveda, donde cada uno representaba episodios que se habían señalado en la toma de Granada; tuvimos la pena, volviendo allí pocos años después, de no encontrarlos: una mano bárbara los había recubierto de una capa de cal"¹⁷³. Es decir, Taylor habría visitado el claustro antes de las re-

¹⁷⁰ Magán, "Papeles varios", ARABASE, M5, 397/3.

¹⁷¹ M^a Dolores Cabra Loredó, "Una visión innovadora de la guerra de la Independencia", GOYA, 1984, n^o 181-82, págs 75 y ss.

¹⁷² "El Alcázar, que fué sucesivamente el palacio de los reyes godos, moros y castellanos, fué destruido por el fuego hace un siglo; una vez restaurado, a expensas del arzobispo, se convirtió en hospicio. Este también ha sido abandonado, puesto que lo vi completamente desierto", Locker, "Views in Spain, Londres, Murray, 1824. Trad. Esp. M^a D. Cabra Loredó, Madrid, 1985. Para el grabado: "n^o 41, New Castile. ALCAZAR OF TOLEDO. E.H. Locker Del. W. Westall A.R.A. Lithog. London. Pub. by Rodwell and Martin. New Bond Street, May 1. 1823. Printed by C. Hullmandel."

¹⁷³ J.J.S. Taylor, "Voyage pittoresque en Espagne", 1826-1860, I, Pág. 156.

paraciones que la comunidad franciscana efectuase en 1827, pues el 23 de Julio de 1833¹⁷⁴ volvía a Toledo, donde admiraba la Puerta del Sol, revestida "de un tinte tan severo como armonioso que es el cachet (sic) de antigüedad de los países amados por el sol". Según Rumeau, Taylor se declaraba portador del álbum de todo viajero "donde, sobre la cara de cada una de sus cuartillas, dibujaba un monumento, un sitio o una escena pintoresca, y sobre el reverso escribía algunas notas"¹⁷⁵, aunque la visión gráfica que de la puerta árabe nos rindiere no parezca propiamente un correlato "D'après nature" del monumento, el único de esta ciudad que llegó a grabar. Taylor quedó encantado en su imaginación romántica con la imagen de una Toledo islámica, aunque con ello venía a abonar la idea de un país y un pueblo tan bizarro como amable en su ascendencia mora: "La Historia de Toledo bajo los moros, está llena de encanto, y podría nutrir a la poesía y a la pintura de bellas inspiraciones (...) En el momento en que yo entré en esta antigua capital de los Godos, por una puerta fortificada por ellos y por los árabes, algunos castellanos descansaban del viaje bailando un "bolero"¹⁷⁶.

Y, efectivamente, ante la Puerta del Sol, cuyas variantes con la realidad parecen surgir directamente de la visión del álbum de Laborde, personajes sentados hacen corro en torno a una pareja que baila una jota o un bolero (Fig. 20-21). Una grieta recorre de arriba a abajo toda la parte derecha del edificio, y los arcos entrecruzados superiores se alargan y estrechan inmediatizándose en su disposición mural, a la vez que la puerta, más angosta y apuntada le proporciona, como a la dibujada por Dutailly para aquél, un acusado carácter gótico. Aunque las modificaciones que ilustraciones como las referidas presentasen respecto del natural puedan

¹⁷⁴ Paul Guinard, "Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romainique", Burdeos, 1967.

¹⁷⁵ Citado por Rumeau, "Mariano José de Larra et le Baron Taylor. Le Voyage pittoresque en Espagne", Revue de Littérature Comparée, 1936, n^o 1. "Ses notes contiennent des détails qui montrent que les dessins ont été vraiment faits sur place, et ses dessins, au nombre de 103 sur 165, évoquent les lieux où nous avons suivi le voyageur". Pág. 482.

¹⁷⁶ Taylor, Ob. Cit., II, Lám. 21. "Porte de Toledo", J. Taylor del. E. Godall sculpt.

ser atribuidas con certeza a la acción de los grabadores¹⁷ (y Goodall, quien llevó al grabado la imagen de Taylor también actuó en este sentido mixtificador sobre la ya fantaseada imagen del puente de Toledo por Roberts), a ello se sobrepone una visión recompuesta también sobre precedentes, a modo de apografía. Las características apuntadas para el mismo monumento vuelven a observarse en la viñeta grabada en madera con que Castilla ilustra un texto de Nicolás Magán en el *Semanario Pintoresco* de 1842 (Fig. 22), y aunque la precedencia y difusión de las anteriores imágenes de la Puerta del Sol sean meramente referenciales, no dejaremos de anotar cómo esta revista publicó repetidamente otras versiones copiadas directamente de los repertorios de Roberts, Assileneau o Chapuy, con omisión de su autoría original y procedencia, firmadas sin embargo por el autor del trasunto¹⁸. Es significativo que Pérez Villaamil, aparte de las circunstancias que provocaron su exilio, encuentre en París el taller litográfico

¹⁷ Vid. Pedro Galera Andreu, "Imagen romántica de la Alhambra", 1992, Cap. "La estampa, testimonio e imaginación del viaje romántico". "Independientemente de que el dibujo o la acuarela tomados del natural tuvieran un valor artístico, complemento y a la vez sustituto de la narración escrita, por lo común no eran sino la mitad de una imagen que se recompone luego a distancia en el lugar de origen del viajero y siempre con la colaboración de otro artista, el grabador, para llevar a la estampa la forma definitiva en que sería difundida". Pág. 28. Galera observa cómo Dutailly dibuja en el conjunto de la obra los paisajes y las escenas de género, mientras Vauzelle se dedica a los diseños de arquitectura, papeles que se invierten en las estampas toledanas. De este modo podríamos atribuir no solamente a la acción del grabador la modificación perceptible en La Puerta del Sol, sino a la actitud del propio dibujante.

¹⁸ Arias Anglés, "Influencia de los pintores ingleses en España", Madrid, 1981, refiere en concreto la versión de Roberts, "Toledo", por Castelló en el *Semanario Pintoresco* de 1836, que volvería a publicarse en "El Siglo XIX" de 1837. La apografía no obstante se generalizó sin que sea un problema exclusivo de las publicaciones españolas: en 1847, "L'Espagne pittoresque, historique et Monumentale", de Mamiel de Cuendias y Victor de Féréol se ilustraba con versiones de los diseños de Roberts o de Pérez Villaamil, realizados por Breton o grabados por Pannemaker junto a viñetas de Celestino Nanteuil, aunque los autores del texto dejaban clara su procedencia, cuando han de remitirse a aquellos modelos, en referencia al Alcázar de Toledo, "Si vous voulez l'apprécier en artiste, consultez les gravures de l'Espagne Monumentale, par Villa-Amil; si c'est en homme du monde, en touriste curieux que vous voulez le visiter, allez le voir [...]". Pág. 283. Las mismas planchas del libro de Cuendias serían incluidas por Francisco de Paula Mellado en su "Viaje Pintoresco", a las que se añadieron nuevas apografías, como una viñeta con la Puerta del Sol, versionada de la estampa que Assileneau publicara en "El Artista" de 1838.

ideal para la realización de "España Artística y Monumental", tanto es así que en 1846, Antonio Zabaleta viajaba allí encargado por la redacción del *Boletín Español de Arquitectura* para adquirir estampas con que obsequiar a los suscriptores de la publicación, dada la imposibilidad de encontrarlas en Madrid, y que se concretaría en la entrega de una estampa de Roberts editada por el Institut Bibliographique¹⁹. En 1848 el *Album Artístico de Toledo* se realizaba ya en la Litografía de Bachiller, aunque bajo la dirección más específica de litógrafos extranjeros, Legrand y Pic de Leopold, que como Assileneau habían trabajado entre 1830 y 1836 en el Real Establecimiento Litográfico del Museo del Prado²⁰; pero en la década central del siglo subsistía el problema, pues en él radicaron las dificultades que retrasaron seis años la publicación de los primeros "Monumentos Arquitectónicos de España".

En su más trascendente viaje por España, entre 1835 y 1837, comisionado secretamente por Luis Felipe para adquirir los cuadros del Museo Español del Louvre, el barón Taylor no pasaría personalmente por Toledo: Adrian Dauzats, del 2 al 25 de marzo de 1836, sería el encargado de hacerse con los cuatro cuadros de Luis Tristán en el retablo de las Jerónimas de la Reina y del *Cristo Crucificado con dos donantes*, del Greco, que se encontraba a los pies de la iglesia en el mismo convento. En Toledo, estimulado por las obras maestras que había contemplado poco antes en el Prado, Dauzats es presa de "un violento deseo de crear, y puede, sin desatender su misión, acumular dibujos y acuarelas trabajando alegremente..."²¹. Vistas de la ciudad, que nutrirán cuadros muy posteriores contruidos "en el recuerdo", del río con los puentes y del paisaje circundante, exteriores e interiores de la Catedral, y de monumentos como la Puerta del Sol, San Juan de los Reyes, la Sinagoga del Tránsito y el Castillo de San Cervantes. Todo ello mientras Juan Gálvez, comisionado en Toledo para la inteligencia de los bienes artís-

¹⁹ *Boletín Español de Arquitectura*, 1-9-1846. En una advertencia, se proclamaba el propósito de realizar "las mayores diligencias para lograr que se hagan en Madrid estas litografías, siempre que sean dignas del objeto que nos hemos propuesto [...]".

²⁰ Guinard, "Dauzats et Blanchard...", 1967, pág. 115.

²¹ Guinard, 1967, Ob. Cit., pág. 143.

ticos de los conventos suprimidos, asistido por el Jefe Político Provincial, han comenzado contra "el inglés Taylor" una despistada persecución al conocerse la compra de los cuadros del convento de la Reina¹⁰². Dauzats pasea por las calles y por el campo, dibujando, como él mismo declaraba a su amigo Gué en carta fechada en Madrid, el 26 de Marzo:

"Veinte días he estado en Toledo, y solo. Allí he tomado motivos para siete u ocho cuadros, destinados cada uno a ser transformados en otros tantos "assommoirs" para los salones sucesivos, en que los expondré.— He realizado en Toledo un solo estudio pintado, pues los colores al óleo son raros aquí y deben ser reservados para las ocasiones indispensables.— 16 acuarelas tomadas del natural, de las que algunas son muy grandes.— Y otros tantos dibujos al trazo, lápiz o pluma. Algunos están compuestos de ocho hojas (...) Cualquiera que sea la causa del viaje, y la conocerás tan pronto como regrese, mi asunto es la pintura, no hago otra cosa, y mis objetivos son asuntos para cuadros(...)"¹⁰³.

Hacia 1827, David Wilkie y Washington Irving debieron también pasear juntos por las calles de Toledo, y no dudamos que Wilkie debió tomar nota de aquellas "bellas inspiraciones" a que aludiría Taylor. Irving dedicaba así al pintor británico su primera edición de "Cuentos de la Alhambra", recordándole Toledo y Sevilla, donde "advertimos una fuerte mezcla de lo sarraceno con lo gótico, reliquias conservadas desde el tiempo de los moros; y que fuimos sorprendidos con frecuencia por escenas e incidentes callejeros que nos recordaron pasajes de las Mil y Una Noches (...)"¹⁰⁴. La crítica británica arrastraba desde mediados del siglo XVIII la sospecha del origen "sarracénico" del gótico, y España era el punto de contacto más evidente entre la cultura nórdica y el arte islámico¹⁰⁵. La visión romántica de las ciudades españolas confirmó el parentesco formal, en un momento en que las

consideraciones técnico-estructurales para el estudio de la arquitectura gótica aún no habían fijado sus criterios. Viajeros que con esta preconcebida idea acudieron a la península durante buena parte del siglo XIX, llegaban a ciudades donde la convivencia de lo gótico y lo islámico, hasta en un mismo edificio, animaba el prejuicio crítico y alimentaba nuevas teorías, a la vez que se comenzaba a atisbar el problema de la génesis del estilo mudéjar. Pero los viajeros de la década de 1830 evaluaban la imagen de los monumentos árabes españoles desde la perspectiva de un estudio "inspirado", especialmente de la Alhambra, disposición que recomendaba Wilkie a Roberts en 1833¹⁰⁶. Los monumentos árabes de Toledo, sin embargo, se encontraban en tal estado de degeneración y ruina que, excepto contados casos solamente era posible la reconstitución facticia o el sobrecogido reconocimiento de sus despojos. Así Roberts no duda en transformar el ruinoso castillo de San Cervantes en una fortaleza de aspecto alhambresco, cuando restituye Toledo a su imaginación sobre apuntes de viaje. La distorsión goticista que observamos en la "Porte de Tolède" de Taylor, hubiese o no dibujado algunos "esquisses" ante este monumento, nos lleva antes que nada al diseño de Dutailly para el Voyage de Alexandre de Laborde, anterior a 1808, lo que no podemos atribuir a prejuicio crítico alguno en el presunto modelo, pues Laborde mismo consideraba "un gran error atribuir a los árabes la invención de la arquitectura gótica"¹⁰⁷. Una puerta árabe de Toledo que Richard Ford sí dibujaría "in situ" en 1831¹⁰⁸ (Fig. 23); y que, al igual que Taylor viese quemada por el sol, Charles Didier encontraría en 1836 como "una masa gris, sin otro ornamento que un triángulo en relieve"¹⁰⁹, más apropiada para ser vista con la tenue luz del amanecer, como él mismo observase al abandonar la ciudad, cuando "la Puerta

¹⁰² Archivo R. Ac. de B. A. de San Fernando, 2/53-1. Cfr. Rodrigo Amor de los Ríos, "Noticias históricas de la excomunión en Toledo", en LA ESPAÑA MODERNA, Madrid, Noviembre, 1902.

¹⁰³ Guinard, 1967, Ob. Cit. Pág. 158.

¹⁰⁴ Primera edición inglesa, bajo el título "The Alhambra or the New Sketch Book", Colburn & Bentley, 1832.

¹⁰⁵ Tonia Raquejo, "El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico", 1990, Cfr. especialmente Cap. III, "Las catedrales árabes", págs. 40-68.

¹⁰⁶ "La Alhambra, si es que puede ser pintada, inspirará tu mano con las más elevadas pretensiones. Después de todo lo que hemos visto y leído, delega en tu arte el darnos una idea de la apariencia visible de esta fortaleza". Cit. por Tonia Raquejo, Ob. Cit., Pág. 62.

¹⁰⁷ Citado por Pedro Galera Andreu, Op. Cit., 1992, pág. 69. Habría que tomar en cuenta, para considerar la distorsión de la imagen de Taylor, la intervención del grabador Edward Goodall.

¹⁰⁸ Cat. "Richard Ford in Spain", Wildestein Gallery, Londres, 1974, n.º 144.

¹⁰⁹ Didier, 1837, Ob. Cit., pág. 280.

del Sol posaba admirablemente entre la bruma vaporosa del claro de luna"¹⁰⁰.

La imagen romántica de la Toledo árabe irá modulando su tono a medida que avance el siglo, en un confuso panorama que irá del "gusto bárbaro" y la "imagen caballeresca y cristiana" de los monumentos medievales, al reconocimiento de la síntesis cultural del mudéjarismo como efecto histórico y estilístico, que todavía en 1851 David Urquhart veía en el origen de la arquitectura gótica¹⁰¹. Una Toledo islámica cuya fama será precedida y eclipsada por Granada y las ciudades del Sur, pese a que en 1831 Custine discernía en el Puente de Alcántara, más allá de los montes que rodean la ciudad, la llamada de la exótica Andalucía. En 1829, en puertas de su primer viaje a España, Prosper Mérimée en su brevísimo relato "la perla de Toledo" situaba en esta ciudad un "granadino" Zacatin, lo que nos da prueba del carácter árabe que Toledo tendría en la imagen de la ciudad inspirada por los primeros viajeros románticos¹⁰². Aunque no hay noticias bien documentadas de que visitara Toledo

¹⁰⁰ Ibid. pág. 370.

¹⁰¹ A David Urquhart, "Pillars of Hercules", Londres, 1850 no le faltaron ejemplos en la Catedral de Toledo para ilustrar con evidencia esta síntesis, en la tenue penumbra dispensada por las vidrieras al interior, ajustadas sobre sus marcos trebolados, según el gusto árabe por la intimidad en hogares y mezquitas: "Above and beside the door in Moorish rooms, there are small apertures for air rather than light, generally narrow, with a trefoil head. Two, four, or more of these may be placed side by side, and over them a circular figure pierced in like manner. In some of the Spanish Cathedrals, and I quote Toledo, there are windows which represent these openings in the wall, and are glazed" (Vol II, pág. 455). De este modo viene a confirmar la advertencia efectuada por Wells poco antes en sus "Picturesque Antiquities of Spain" del error en que caerían quienes considerasen los rasgos árabes que la catedral de Toledo poseía como restos de la mezquita preexistente, cuando se trataba en realidad de la realización de artistas árabes trabajando para la nueva catedral cristiana. "An entire side of a chapel of the cathedral of Toledo, opening out of the southernmost nave, is ornamented in the Arab style, having been executed by a Moorish artist at the same period as the rest; and not (as might be conjectured) having belonged to the mosque, which occupied the same site previously to the erection of the present cathedral". Wells, Op. Cit. pág. 128.

¹⁰² "parte, cabalga, llega a Toledo y encuentra a un anciano cerca del Zacatin. — Anciano de blanca barba, lleva esta carta a don Gutierre, a don Gutierre de Saldaña. Si es hombre vendrá a batirse conmigo a la fuente de Almami. La perla de Toledo debe pertenecer a uno de los dos". Mérimée, "La Perla de Toledo" (1829), en "Carmen y otros cuentos", Barcelona, 1981, págs. 93-94.

hasta 1853 en compañía de La Saussaye¹⁰³, del análisis de su abundante correspondencia con la Condesa de Montijo se puede inferir que ya visitó la ciudad en su primer viaje de 1830¹⁰⁴, pues a aquella juvenil sugestión oriental sucede el interés topográfico para la reconstrucción histórica, por la que se zambuye en los archivos españoles en su cuarto viaje de 1846. El 15 de Noviembre de ese año solicitaba a la Condesa de Montijo un plano o un manual preciso de la ciudad de Toledo, del que en verdad estaría muy necesitado, para complemento en sus trabajos de composición del estudio que

¹⁰³ Mérimée "Viajes a España", Madrid, 1988, carta dirigida a Edouard Delenvert, págs. 225-226. Ya en el quinto viaje, su actitud hacia la ciudad parece desdénosa, en una corta estancia de tres días, interrumpida bruscamente por la desazón que le producía su cumpleaños. No es él, sino La Saussaye quien ahora porta el cuaderno y el lápiz: "olvidó el pasaporte, y perdió en el camino su guía del extranjero y el álbum donde consignaba sus observaciones y dibujaba las vistas de los monumentos". La ciudad no merece entonces otra confianza que la magnitud del su tesoro catedralicio y el recuerdo de sus ilustres visitantes: "Encontramos en Toledo un canónigo muy amable, prendado todavía de la señora Mathilde Dié, 'que cogía un lapicero, tris, tris, y ya estaba acabado el dibujo'. Guardaba un recuerdo muy vivo del señor Thiersse, que quería adueñarse del tesoro de la Catedral. Este tesoro es, en efecto, de lo más tentador (...). Todo ello encerrado en un armario que se podría forzar con un fósforo y guardado por un sacristán al que dan veintidós perras chicas al día. Todo ello se conserva gracias a la sencillez de costumbres del país".

¹⁰⁴ "Lettres de Prosper Mérimée à la Comtesse de Montijo, Mère de l'Impératrice Eugénie, publiées par les soins du Duc d'Albe", 2 vols. Paris, 1930. La correspondencia de Mérimée con la Condesa está plagada de referencias al deseo del autor de ver la ciudad de nuevo, apuntándonos la posibilidad de una o más visitas anteriores a 1853, lo más probable en 1830. En vísperas de su segundo viaje de 1840 atestigua previos conocimientos acerca de las riquezas bibliográficas de la Catedral, pues en junio pide a la Condesa pregunte a algún erudito "s'il sait ce qu'est devenu un manuscrit de Plin qui se trouvait à Tolède, et, s'il existe encore, si l'on pourrait le consulter?", aunque el 4 de julio le diga: "Ne croyez pas que je vais me plonger dans les bouquins de Tolède" (Vol. I, págs. 13 y 15). No creemos que la situación política le permitiese realizar la ruta a Toledo desde Madrid, pues de hecho decidió poner fin a su viaje tras el levantamiento de Espartero, pero a su regreso confía a la Condesa su deseo de retornar a la ciudad: "Vous me parlez de Tolède que je voudrais bien revoir, mais comment faire?" (12 de Febrero de 1841, Vol I, pág. 35, y el 12 de Marzo, "Je vous assure que si je n'étais forcé par cent mille raisons de faire autre chose que ce qui me plairait, j'irais avec vous entendre la messe de Pâques dans la cathédrale de Tolède", pág. 39). La Condesa residía en la ciudad todos los años para la Semana Santa, y su correspondencia desde allí provocaba regularmente a Mérimée expresiones parecidas: "Vous me parlez de votre semaine sainte à Tolède. Je vous dirai les paroles de l'Evangile: ne m'induisiez pas en tentation" (25 de Marzo de 1843, pag. 53).

realizaba sobre Pedro el Cruel: "¿Existe todavía en Toledo una torre llamada Torre de los Abades, que se menciona en Ayala, Crónica de Don Pedro, página 529? Si fuera posible conseguir un plano de Toledo, sería muy feliz teniéndolo.(...) Hay en el viaje de Laborde un plano, pero muy pequeño y muy malo, de Toledo, sin orientación. Me encantaría tener la indicación de un buen libro de consulta sobre la topografía de la ciudad, a falta de un plano, que vale más que todo"¹⁹⁷ (Fig. 26).

José Amador de los Ríos consideraba en 1845 el interés crítico que había tomado en España la arquitectura árabe como resultado de "la revolución literaria que se está operando hace ya diez años"¹⁹⁸ a la vez que reconocía a Girault

¹⁹⁷ Mérimée, "Viajes a España", pag. 189. En "Histoire de Don Pèdre I roi de Castille". Paris, Charpentier, 1865, los relatos de los sucesivos asedios de Toledo efectuados por Don Enrique o Don Pedro hacen de la topografía del valle de Toledo, y de los puentes y puertas de San Martín y de Alcántara, no sólo un verosímil escenario, sino un protagonista de los acontecimientos. Al producirse la derrota de los defensores de Toledo, Mérimée anota un detalle que justificaría todo su interés topográfico: "A la tête d'environ huit cents cavaliers ralliés à la hâte, ils sortirent de Tolède par la porte d'Alcántara au moment même où le roi y pénétrait par le pont de Saint-Martin (...)." Por un momento, Mérimée nos desvela la razón de su interés por la topografía del lugar, pues más allá de su lógica preocupación por hacer de su relato un escenario ubicable, y de éste un diorama fáctico como uno de aquellos cuadros del "juste milieu" y la "superficie pulida" que plagaban los salones oficiales, se trata de responder y confirmar con el aval de la investigación histórica el ideal romántico que había hecho de la imagen de Toledo el escenario característico del arte y la naturaleza combinados. Al persistir la resistencia en el interior de los muros y demorarse el asedio, los alrededores de Toledo habríanse convertido en una nueva ciudad frente a la antigua, o imaginada así por Mérimée: "Pour prévenir l'entrée des convois, Henri augmenta le nombre de ses bastides, et ajouta de nouveaux ouvrages à ses lignes de circonvallation. C'était en quelque sorte une ville nouvelle qu'il bâtissait autour de Tolède (...). Les villes du nord de Castille qui tenaient encore pour don Pèdre, asilées au milieu de provinces soulevées, n'avaient pas pour se défendre les moyens que la nature et l'art avaient accumulés autour de Tolède". pag. 515. En el transcurso del asedio relatado por Mérimée, la acción se traslada momentáneamente al lado norte de la ciudad, ante la Torre de los Abades, sobre la que insistentemente el autor ha demandado informes a la Condesa de Montijo. Dicha información finalmente le es servida por un canónigo de Toledo, tal vez el padre Gijón, de quien Mérimée poseería un alto concepto, y quedaría consignada en una extensa nota de pie. No conocemos imagen grabada de dicho monumento anterior a la viñeta publicada por Cecilio Pizarro en el Semanario Pintoresco de 1851.

¹⁹⁸ J. Amador, "Toledo Pintoresca", 1845, Pág. 216, ya practicaba un reconocimiento preciso de esta faceta de la realidad y la arqueología de la ciudad, al articular su estudio sobre las ideas de "Toledo cristiana" y de "Toledo árabe".

de Prangey y su "Essai sur l'architecture des arabes et des mores, en Espagne, en Sicile et en Barbarie" (1841) como ejemplo de "crítica histórica" a la vez que artística¹⁹⁹. No dudaba de su trascendencia en el reconocimiento del arte árabe español, configurando una imagen científica de los monumentos, precisamente cuando una visión documental y arqueológica de ellos se comenzó a plantear como una necesidad para su supervivencia. Tras la imprecisa imagen que ofrecía la Puerta del Sol en Laborde o Taylor, Prangey, litografiado por Assileneau, presenta un producto presto al estudio riguroso, así como una sección de alzado de la mezquita del Cristo de la Luz, dibujo que declara tomar prestado "del portafolio de viaje de un sabio y hábil artista, Mr. Chapuy", modelo que también tomaría Amador para "Toledo Pintoresca" (Fig. 24-25). Su carácter de crítico "científico" le llevaba a responderse con nuevos interrogantes a las cuestiones que se planteaba sobre la antigüedad de la Puerta del Sol, o sobre la verdadera existencia de los míticos edificios descritos por Al-Macqari, y particularmente del Palacio de Galiana:

"¿En qué se han transformado, en esta antigua ciudad, las magníficas mezquitas construidas por Dylnoum; aquel palacio sobre todo, para la construcción del cual, siguiendo a Al-Macqari, Al-Manum, hijo de Dylnoum, había traído a los más hábiles arquitectos? ¿Es preciso reconocer sus restos en los muros ruinosos de la modesta alquería vecina de Toledo, donde se distinguen todavía, al menos se nos asegura, arcos, subterráneos, habitaciones de agua, y algunas esculturas en estuco?"²⁰⁰

Con la imagen rigurosa de Girault de Prangey, convivía otra visión más atenta a la satisfacción de una demanda, adaptando aquella a la sugestión y la popularidad del viaje romántico. En 1848 Manuel de Cuendias, quien en la "gótica" arquitectura del Alcázar arruinado puede ver cómo "les Maures y ont laissé l'empreinte de leur sensualité et de

¹⁹⁹ Calera Andreu, Op. Cit. 1992, pag. 109 recoge la opinión de otro historiador decimonónico español, Juan Jacinto Riaño sobre Girault, "el primero que aborda la cuestión a la luz de la moderna crítica".

²⁰⁰ Girault, "Essai...", 1841, Pág. 77.

leur brillante poésie", se pregunta al igual que Prangey por la fabulosa historia de esa alquería y sus escasos restos, "mais tout cela ne se décut pas; peut-on analyser les oeuvres du génie?". Las miserables ruinas llamadas palacio de Galiana aún podían excitar la fantasía en sus leves y discontinuos trazos de esplendor originario: "Il est comme devait être Satan en tombant du ciel... ruiné, brisé, dégradé, mais beau encore de sa splendeur passée"¹⁹⁶. Precisamente, "Le Moyen Age Monumental et Archéologique" (1844-51), incluía unos "détails du Palais de la Galiano près Tolède", dibujados por el propio Chapuy y litografiados por Assileneau¹⁹⁷, así como una perspectiva de la sinagoga de Santa María la Blanca, a la que Prangey consideraba merecedora de "una descripción concienzuda, completa y apoyada por buenos dibujos" (Fig. 27-28). Su conocimiento de los diseños sobre los que Pérez Villaamil preparaba en París las litografías para "La España Artística y Monumental", que no tardaría en llenar el vacío en que se hallaba embargado el conocimiento de los monumentos árabes de Toledo, le llevaba a otorgarle así el papel de extensión de su propia obra. Pero también en 1841, Eugenio de Ochoa confesaba compartir el criterio de Carderera acerca de la escasa exactitud de sus vistas. Pérez Villaamil, haciendo frente a la limitación panorámica de su espacio interior con una visión de "ojo de pez", nos muestra una sobredimensionada mezquita del Cristo de la Luz, si atendemos a la proporción que adquiere frente a los diminutos personajes que allí protagonizan una piadosa escena (Fig. 30). En 1846, un habitual de los monumentos de Toledo, Nicolás Magán, tal vez acep-

¹⁹⁶ Cuendias, Manuel de; Féréol, Victor de. "L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Mœurs, usages et costumes". Paris, Librairie Ethnographique, 1848. Págs. 283 y ss.

¹⁹⁷ Chapuy. "Le Moyen Age Monumental et archéologique. Vues, détails des monuments les plus remarquables de l'Europe depuis le VI^e siècle. Lit. d'après les dessins de Chapuy par les principaux artistes", Paris, Lemerrier, 1844-51. Colaboran Guesdon, Bichebois y Assileneau entre muchos otros. Cinco litografías muestran monumentos de Toledo: Lam. 304 Détails du Palais de la Galiano près Tolède. Chapuy del., Assileneau lith.; Lam. 363 Escalier de la Casa de Ninos. Assileneau del. et lith.; Lam. 374 Chapelle de St. Jacques. Tombeaux de D. Alvaro de Luna et Sa Famille. Chapuy del. Bachelier lith.; Lam. 391 Interieur de la Cathédrale de Tolède. Assileneau del. et lith.; Lam. 415 Interieur de la vieille Synagogue à Tolède. Chapuy del. A. Mathieu lith.

tando bien que en negativo, esta visión, vincula las proporciones de este monumento a un orden humano, por cuanto el concepto del arte árabe, podía verse afectado en su origen por la fantasía de una visión literaria. Las referencias sobrenaturales que la arquitectura cristiana o gótica había puesto ante la visión romántica, habían creado unos modos de percepción que vincularían rasgos de gigantismo con la idea de una civilización perdida, perfectamente trasladable a la imagen de los monumentos árabes. Aludiendo a aquellas representaciones que se habían nutrido de las hipótesis críticas sobre el origen "sarracénico" del gótico, Magán discierne un momento en que el pequeño monumento toledano es apreciado en su dimensión material (Fig. 31-32). Acompaña un grabado del interior de la ermita, donde dos jóvenes visitantes, uno midiéndose en pie de igualdad con una de sus columnas, el otro sentado en una silla de tijera, tal vez dibujando la misma escena del grabado, parecen alegorizar la idea que Magán nos da a entender:

"Aunque diminuto, pero suficiente a nuestro entender, presenta un diseño de su fábrica interior el grabado que acompaña a este artículo. En él podrá no obstante notarse, por lo bajo de las columnas, lo macizo de los capiteles, la alucinada curva de los arcos, y el festón de las lucernas, un no sé que de material, y con escaso humano, que en el conjunto y suma de las partes y pormenores advertimos, y que constituyen a nuestro modo de ver las cosas, la diferencia capital entre los templos árabes y góticos, semejante a la que existe entre los cuentos orientales y las leyendas cristianas de la Edad Media (...)"¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Magán, "España Pintoresca. Ermita del Cristo de la Luz en Toledo". Semanario Pintoresco Español, 1846, p. 33. Podemos pensar en Cecilio Pardo como autor del dibujo.

XI

LOS MONUMENTOS Y LA LEYENDA: LA CIUDAD DE LOS RECUERDOS

Figuras y monumentos de la imaginación: el escenario y su identidad patológica. — Melancolía del recuerdo en la contemplación romántica de Toledo. — La fábula y su carácter de "verdad".

El origen literario de la recuperación por la crítica de las culturas orientales, que podía ser extensible a la arquitectura islámica española, y su nueva posición junto a la ocupada por la cultura cristiana de la Edad Media, se pondría de manifiesto en la comparación de sus respectivos monumentos, "en la consideración de la poesía y del arte como imaginación opuesta a la razón"²⁰², sobre un panorama de referencias en que la unión de sociedad y religión determinaría la represión del genio creador y su disolución en la misma sociedad primitiva²⁰³. Magán caracterizaba en el Cris-

²⁰² I. Henares Cuéllar, *Ob. Cit.* Pág. 35. Refiere el autor textos de Pi y Suñer publicados en 1847 en *El Renacimiento*, para quien en la cultura india, donde "la poesía, esa hija predilecta de la imaginación, madre universal de la armonía y la belleza... decidía las más graves cuestiones", se podía encontrar el contrapunto de la cultura egipcia, determinada por el predominio de "una razón fría, severa, infatigable... sobre la imaginación... de las ciencias exactas sobre las bellas letras". *Ib.* Pág. 110.

²⁰³ Henares considera ese "grado de unión entre sociedad y religión" el denominador común entre ambas culturas, aparentemente tan dispares como predeterminadas por "el predominio de la casta sacerdotal" y la teocracia. En 1857 Bécquer (a quien Manuel de Assas había comunicado un enorme interés por las manifestaciones culturales hindúes), transfiere tanto en el fondo como en la forma esta teoría al estudio de un monumento de cuyo autor aún se ignoraba toda referencia personal: San Juan de los Reyes. A la caracterización de su creador como un anónimo y prorromanti-

to de la Luz un pequeño monumento cuya materialidad le confería un orden humano, aunque por su origen cultural no pudiese sustraerse a la esfera de la imaginación. Blanco White, receptor privilegiado de la estética británica desde su exilio londinense, había formulado en 1824 la necesidad de una consideración poética, no ya sólo de los monumentos, sino de todo objeto capaz de concitar la imaginación romántica: **"el verdadero ingenio poético puede excitar interés hasta en favor de objetos inanimados, con tal que les dé expresiones correspondientes a las que verdaderamente usarían si tuviesen vida y sentimiento"**²¹³. Así la percepción del carácter "humano" de la mezquita por Magán no nos parece tan lejano a la visión que de ella diese Pérez Villaamil y reprodujeran sus apógrafos. Ante lo ignoto y lo indocumentado, Magán, **"no queriendo llevar al extremo la investigación crítica"**, no puede por menos que dar carta de naturaleza a leyendas y consejas como fuentes de una imagen tradicional, afecta a la generalidad de los monumentos árabes en España, de cuya historia son **"el ornato y la poesía que le embellece"**. Ya hemos visto cómo la estética romántica ha otorgado un valor cognoscitivo a la imaginación, auxiliando al entendimiento en su labor recuperadora de un pasado que en la mayoría de los casos, sólo era posible reconocer sobre deteriorados vestigios. En 1843, Nathaniel Armstrong Wells tomaba el imaginativo recurso de la asociación de ideas para acreditar "sobre el terreno", la

co artista traspasado por la melancolía, une la subliminal concepción del paralelo del estilo decorativo gótico del convento con el de los templos hindúes, y del proceso de construcción y materialización de su idea y su poesía en una obra levantada por una multitud, **"la animada confusión de la muchedumbre que se afana en la erección del nuevo monumento"** (H^o de los templos de España", pag. 23), tal como había escrito Pi y Margall, se levantaban los monumentos de la India, donde **"bastaba la abundancia de brazos y la perseverancia"**. De hecho Pi y Margall confiaba en una lectura directa de la realidad material de las ruinas y los monumentos, que necesariamente habría de ser filosófica, literaria e imaginativa como la propia arqueología romántica, corrección de las incertidumbres que suscitaban otras fuentes para el conocimiento de las antiguas civilizaciones: **"Cuando los hombres pensadores hayan vuelto hacia ellos sus miradas y hayan conocido su importancia, leerán el pasado en las ruinas mejor que en las crónicas y en los antiguos manuscritos"**. Henares, pag. 112.

²¹⁴ Blanco, "Sobre el placer de las representaciones inverosímiles", citado por Miguel Ángel Cuevas en su artículo homónimo, en Instituto de Sintra, "Romantismo: Da mentalidade à criação artística", Sintra, 1986, pag. 48.

relación histórica de Florinda que había leído en las crónicas del Padre Mariana, aunque no sin cierta sonrisa excéptica. Haciendo prácticas las prevenciones que José Amador recomendaría poco después hacia aquellas **"opiniones descabelladas y absurdas"** que la imaginación podía dar a luz ante las ruinas, Wells nos demuestra cómo la misma visibilidad de la realidad física de un monumento podía inducirnos a confirmar historias que no debían ser tomadas nada más que cual arraigadas supersticiones. La imagen que **"movido por el sentimiento"**²¹⁵ nos rinde del Baño de la Cava ya no sólo es la de unas ruinas medievales: su reconocimiento formal implica el de los maravillosos acontecimientos que en el lugar reverberan; ambas dimensiones son, por así decirlo, inseparables, y se imbrican una en otra de tal manera que su realidad empírica parece demostrar su "identidad psicológica" y su leyenda, que ha encontrado codificada en los autores antiguos. La descripción del lugar incluye no solamente la de los sencillos restos de arquitectura a los que la tradición ha denominado Baño de la Cava, **"bath of the prostitute"**; también refiere consideraciones en torno a su situación, bajo el arruinado convento de San Agustín, primitivo emplazamiento del palacio de los reyes godos, desde donde ha observado descende hasta las mismas aguas del Tago el muro enlazando una pequeña torre albarrana cilíndrica, configurando así un recinto en que la orilla del río y la construcción prismática del presunto baño quedan englobados.

"The extreme point of the termination of the high ground is immediately over the building and is covered with the ruins of King Roderick's palace, the outer walls of which descend to the water, and are terminated by a small round tower within a few yards of the quadrangular edifice. (...) In fact, the rocky precipice terminates at this spot, the last piece of rock forming part of the foundation of the square tower, immediately beyond which is a gently descending sand bank most convenient and tempting to bathers. This circumstance, added to the situation of Roderick's residence, immediately above the scene, was delightfully corroborative of the tradition

N. A. Wells, "Picturesque Antiquities of Spain", Londres, 1846, Pág. 110

and proved sufficiently, had all investigation ceased there, the identity of the spot with the scene of the anecdote. (...)”³⁰

La imagen que la tradición ha codificado del monumento ha sido precisamente la que Wells dibuja para una evocadora viñeta de “Picturesque antiquities of Spain”³¹, “the very bath of Florinda”, cuyas ruinas, su apropiada situación en el paisaje, la composición de éste con los adyacentes restos, han constituido el escenario sobre el cual vinieron a posarse los recuerdos históricos (Fig. 33-34). Pero no se llame el viajero a engaño. Wells ya acredita la verdadera naturaleza de este monumento: la entrada de un antiguo puente, del que las aceñas emergen sobre el agua, demasiado público para ser baño de doncellas y princesas. Sin embargo, estima que en el Baño de la Cava es posible demostrar la influencia que la imagen de los monumentos antiguos ha ejercido sobre la codificación histórica tradicional, sobre la memoria, hija del asombro imaginativo de una población tan estéril, para Quadrado, como el paisaje que rodea la abandonada ciudad, sólo fértil en recuerdos. Esta imagen de la ciudad sorprendida en cualquier momento de su larga decadencia, prolonga su sombra invertida en positivo hasta el pie de la inspiración romántica, de una nueva generación congregada en torno a sus ruinas. La ciudad se presenta ante la múltiple mirada contemporánea con un carácter de arqueológica lejanía, inasible cual “la inspiración única, el sueño ideal de un artista”³², y que como referencia en una perspectiva de actualidad acarrearía un efecto de melancolía, al ser contemplada en tiempo presente, “a ejemplo de aquellas inimitables estatuas de la antigüedad, que desde cualquier punto que se contemplan, presentan elegantísimo perfil y actitud majestuosa”³³.

³⁰ Wells, *Ibid.* Págs. 111-112.

³¹ Wells, “Florinda’s Bath”. Viñeta. *Ob. Cit.* p. 112.

³² Quadrado, 1853, *Ob. Cit.*, Pág. 274.

³³ Quadrado, *Ob. cit.* 274. La ciudad abrazada por el río: “un poco más allá se perciben ya sus rumores, desplégase el plateado giro de sus aguas, y reflejados en ella grupos de fábricas á cual mas lindo, resuenan ya sobre el puente los herrados pies de la caballería”. Idea de contemporaneidad asociada a la percepción de lo pintoresco como una variada conjunción de sensaciones de efecto unitario, en la medida que le diese Addison en “Los placeres...”: variedad y sencillez que interesan nuestras emociones. Raquejo, “Addison y The Spectator”, 1991. p. 65.

Toda la relación de José María Quadrado sobre Toledo gira en torno a los conceptos de ruinas y recuerdos como exponentes de la Melancolía, sentimiento intensamente concentrado en la imagen que la ciudad ofrece al viajero que llega desde el Puente de Alcántara, una vista cuyos rasgos generales se encontraban descritos en la ya para nosotros emblemática imagen de David Roberts.

Wells había dibujado en 1843 una perspectiva de la ciudad como topografía del sentimiento, donde la vista se dirige a ella tras atravesar los accidentados relieves del Castillo de San Cervantes, saltando a continuación sobre el abismo desde donde el puente y las murallas la elevarían hasta las arquitecturas colgantes del Alcázar³⁴. En su construcción del paisaje, Wells da relevancia propia a cada accidente: el dibujante ha situado su punto de vista inusualmente alto, para así recoger en la escena toda la topografía en una amplia perspectiva, mientras la ciudad posa en la lejanía del último plano (Fig. 37), de un modo similar a como fuese contemplada por el conde Miot de Mérito mucho antes, en 1810, apenas recordándonos una instantánea tomada en Toledo fugazmente, volviendo la mirada a su espalda, al partir, tras haber pernoctado en ella acompañando a un ejército mandado por el propio rey José, camino de Andalucía. Una estampa melancólica, bajo la calificación del lugar común acerca de la obsolescencia de sus murallas, y de los valores plásticos y pintorescos de su fisonomía: “En sortant de Tolède, on traverse le Tage sur un pont très étroit, mais bien bâti. Après avoir passé ce pont, on commence à monter une pente très raide, du haut de laquelle on découvre parfaitement la ville située à la rive droite du fleuve sur plusieurs collines qui se groupent très pittoresquement, et dont la plus élevée est couronnée par l’Alcazar”³⁵. Y aunque Quadrado apreciase que “su lejana aparición obra el efecto de un encanto”, al igual que Wells nos muestra en su dibujo, sus palabras son el trasunto de una comunidad de ideas que se advierte entre la imagen de Roberts y la que realizada por Francisco Javier Parcerisa ilus-

³⁴ Wells, “View of Toledo”, *Ob. Cit.* Pág. 106.

³⁵ “Mémoires du Comte Miot de Mérito (1788-1815)”. Paris, Michel-Lévy Frères, 1858, Vol. III, Págs. 81-82.

tra sus textos²²: los arcos de Juanelo como testimonio de una antigüedad remota, el gran ojo del puente por el que pasan unos pájaros, con su reflejo en el agua que fluye lentamente, como eclipse determinante de la ordenación de las masas de ruinas y principio regular de su dramática presencia, y la ciudad inánime, con los recios relieves del ex-convento del Carmen Calzado por fachada, presa de un silencio que el agua, al precipitarse en el torrente, subraya más que lo que quiebra; todo esto es contemplado por una mujer a la que, de espaldas a nosotros, sentada sobre una roca como Melancolía, a modo de "repossoir", suponemos absorta en la imagen y sus recuerdos²³. Por su parte, Quadrado reconoce este sentimiento de melancolía como triste reflexión en torno a la idea de "vanitas": "Diríase que la puente de Alcántara, el castillo de S. Cervantes, el destrozado acueducto de Juanelo, le suscitan penosos recuerdos de la opulencia y valor de las generaciones pasadas; ó al menos si no los sienten, los comunica con solemnes impresiones al que pasea por aquel sitio sus orillas"²⁴ (Fig. 35-36). El río que envuelve "aquel monte de ruinas" es objeto de deleite en la melancolía. La paradójica y compacta estructura monumental de la ciudad se caracteriza como bazarria encontrada no menos melancólica, "estribos gigantescos que sostienen al aire pigmeos edificios y á veces solo ruinas, airosas cúpulas y estraños campanarios sembrados por la pendiente...". Melancolía reconocida en el aura de recuerdos que envuelve a las ruinas: "¿y quién sabe si son emanaciones de tantos y tan augustos recuerdos allí sepultados las que impregnan así el ambiente de suave melancolía?"²⁵. Recuerdos que las ruinas convocan desde lo remoto de su origen para habitar fantasmales los pelados relieves del castillo de San Cervan-

²² "Puente de Alcántara (Toledo)". Dib. del nat. y lit. por F.J. Parcerisa. Lit. de Donon. Madrid. Invertido sobre la impresión se puede advertir la fecha 1853, junto a la firma del autor.

²³ Además, el carácter de la contemplación melancólica de la ciudad ya aparecía, emblematizado en los indolentes personajes que de espaldas a nosotros, se asoman a un imaginario balcón sobre el río, en la anteriormente estudiada versión realizada por el grabador Edward Goodall sobre el dibujo de Roberts.

²⁴ Quadrado, Ob. Cit. Pág. 275.

²⁵ Ibidem, p. 276.

tes, cuyas "labradas ventanas ó angostas aspilleras reemplazaban los enormes huecos de sus paredes, belicosos rumores llenaban las bóvedas de sus salas, pertrechos de guerra sus vastos sótanos; ni pacían en su esplanada las ovejas, ni reposaba el pastor a la sombra de sus muros"²⁶, imagen cotidiana cuyo sentido documental deriva de una vivencia cotidiana de sus ruinas, que ya había extraído de ellas Nicolás Magan para el Semanario Pintoresco de 1839: "No resonará en su oído el canto de religión, ni el estrépito marcial de los guerreros, y si escuchará el balido del inocente cordero, y de bastantes ovejas que han sucedido en el puesto que por su turno ocuparon los monjes y caballeros"²⁷.

Recuerdos que esa misma vivencia cotidiana ha transformado en leyendas de un pueblo que mira asombrado las ruinas, sobre las que se han posado los negros pájaros de la Melancolía, "como ramas el ave, como flores la mariposa, los recuerdos buscan ruinas sobre que posarse"²⁸. Wells nos planteaba, desde una perspectiva romántica, el mecanismo psico-social de la formación de la leyenda, tal y como él entendía había sido la génesis de la historia de Florinda: inconsistencias que afectan a la imaginación humana, siendo una de las más irresistibles —si una inconsistencia puede ser tal, dice— aquella que concierne al anticuario —por qué no decir al melancólico—, de reconocer los escenarios originales de los grandes sucesos históricos, aunque sean insignificantes en otros aspectos, o sean ruinas aborrecibles para los sentidos. "Amongst the variety of harmless weakness by which human imagination, and consequently human locomotion are influenced, I look upon one of the most irresistible to be that fractional component of the antiquarianism, which urges some persons in the search after, and rewards their labours on the discovery of, the locality supposed to be the birthscene of some great historical event, however insignificant in other respects, for even however loathsome its actual state may be to the outward senses"²⁹. La idea de imaginación como fuente del conocimiento es demostrada por

Ibidem, p. 280.

Semanario Pintoresco Español, n.º 34, 25-8-1839.

Quadrado, Ob. Cit., p. 287.

Wells, 1846, Ob. Cit., Pág. 109.

Wells en Toledo con un modelo vivo. Al igual que ante las ruinas del Baño de la Cava había realizado un análisis topográfico para averiguar el origen del conocimiento popular, llega a poner en boca de un diligente anticuario toledano, cuya opinión considera doblemente valiosa en virtud de la escasez de esta clase de sabios, lo que podríamos reconocer como un "acto de fe" acerca de la pureza de una fábula que llega a confundirse con la verosimilitud histórica. Un reconocimiento semejante había ensayado Blanco White atribuyendo el mismo carácter de "verdad" que los sucesos reales, a las representaciones mentales y las "imaginaciones inverosímiles" de las fábulas, ante las cuales "el filósofo puede reírse de la credulidad del narrador; pero el hombre responderá a los ardientes sentimientos de su igual"²⁰. El anticuario, aunque previene al viajero contra el entramado de fantasías que se ha tejido alrededor de esta leyenda, cree que lo único cierto es que la misteriosa cueva que en la ciudad existe fué efectivamente excavada por Hércules, y que era un foro subterráneo donde se adiestraba al pueblo en disciplinas mágicas: "Commencing by warning my credulity against the innumerable fables current on the subject, and which only resembled each other in their absurdity and impossibility, he added, 'The real fact is this, —the cavern is the work of Hercules, who excavated it for the accommodation of the assemblies of the people, whom he instructed in the elements of magic'"²¹.

²⁰ Blanco, citado por M.A. Cuevas, Op. Cit., 1986, pág. 54.

²¹ "A worthy and excellent native of Toledo, to whose antiquarian enthusiasm (a quality doubly valuable here from its scarcity) I am indebted for some information and much entertainment, undertook one day to enlighten me with regard to the origin of this subterranean curiosity". Wells, Ob. Cit. Pág. 159. En 1851, Clark cuenta cómo en la puerta de la ciudad, un alegre guardián, por el precio de un cigarro, pone al viajero al corriente de curiosas informaciones, como la historia de esta cueva. Clark conocía bien la versión de Southey de esta leyenda, y pide perdón a su sombra por no tratar de localizar la entrada del laberinto. Desdeñoso por corroborar este aspecto legendario de la antigua Toledo, también reconoce la veracidad atribuible a ciertas historias, sobrecogedoras en sus fuentes primarias, con el sentido adivinatorio de su carácter melancólico. El relato del "gatekeeper" no es sino una lejana corrupción de esta verdad, disfrazada con simplezas. "A specimen this of historical tradition in that lowest stage of degradation, when not only has truth been disguised in fable, but also fable itself corrupted into foolishness". Clark, Ob. Cit. Pág. 89.

XII

LO SUBLIME Y LO GROTESCO

Los monumentos de Toledo, entre la veneración y la indiferencia.— El Transparente de la Catedral.

La imagen de los monumentos ha creado en la población de esta ciudad una suerte de orgullo que los viajeros románticos repetidas veces han ligado con lo grotesco, una categoría que no estaba ausente de su visión de "lo pintoresco" español. Monumentos que, como recuerdos de una historia apenas vislumbrada pero siempre legendaria, han excitado la asombrada melancolía en sus moradores al reconocerse en su disforme ruina, razón del olvido al que la visión cotidiana los ha precipitado en su naturaleza física, a la vez que los reintegraba fácticamente a una solemne galería de la memoria. Otras imágenes merecían la atención de sus ojos y de su imaginación. En 1835 Pedro de Madrazo contrastaba el olvido en que permanecían magníficas obras de arte, en la misma Catedral de Toledo, con el grotesco orgullo con que se mostraba al viajero el Transparente de Narciso Tomé: "La veneración que prestan los toledanos á su transparente, á sus claustros y á sus gigantones teniendo bellísimos sepulcros, portadas admirables, y bajo-relieves y cuadros de mucho mérito, es cosa que no se puede explicar sin admitir que el mal gusto en las artes es una peste cuyos miasmas hacen más impresión en las almas comunes que la armonía de la belleza y el buen gusto". Por entonces, Charles Didier aventuraba irónicamente una explicación de este aprecio, por una obra que había exi-

gido en su génesis el sacrificio de otras más antiguas, cuya dolorosa pérdida debía ser también sentida por cuanto es la resonancia de un rumor que ha llegado a sus oídos: la destrucción de parte de la exquisitas esculturas de madera del coro, inexactitud que dará pie a Pedro José Pidal para calificar muy poco decorosamente la relación de viaje de Didier; Ford, viajero en Toledo en 1831, también se haría eco de esta especie, pues en la ejecución del Transparente, "el orgullo y la vergüenza al tiempo de los toledanos (...), un bello retablo antiguo y algunos cuadros fueron destruidos, como en León, para dejar sitio a esta monstruosidad en mármol". A Didier también fué la primera cosa que su cicerone le mostró en la Catedral: "épouvantable machine, barbare et confus entassement de marbres de toutes couleurs, "monstrum, horrendum, ingens", conçu dans une nuit de cauchemar et enfanté dans un jour de démence; ce honteux bâtard du XVIII siècle qui n'a pas de nom dans la langue du goût, qui n'en saurait avoir, s'appelle ici le "Transparent", et les deservans du lieu le signalent à l'étranger comme l'inimitable merveille de la basilique; c'est la première chose qu'ils lui montrent. Comment ne serait-ce pas un chef-d'oeuvre? Il a coûté au chapitre deux cent mille ducats". Esta obra se nos figura como una visión de lo "sublime" cuando se nos ha privado el entendimiento para discernir entre lo bello y lo grotesco; lo feo y lo horrible privados del placentero displacer de la melancolía. Ante el Transparente, "inmensa masa de escultura", Wells puede evocar en 1843 nuevamente la idea de la riqueza malgastada, para elevar algo que "no es más transparente que cualquier montaña". Los marcados efectos sublimes del templo revierten hacia lo ridículo y lo grotesco; se diría una impostura que no hallase justificación en la percepción emocionada. La misma descripción que Wells ha ensayado del Transparente raya en cierto momento lo burlesco, como cuando los esbeltos pilares góticos son aniquilados por el peso de un orondo querube que trata de zafarse de la horripsona confusión que pasa a pocas pulgadas de distancia. El contraste entre buenas y malas calidades materiales implica aún más displacenteros efectos. Mejor dirigir nuestra atención en otra dirección:

"Some of the marble was brought from Carrara: the rest is not of a very good white, and being thus exposed to an unfavorable contrast, adds to the displeasing effect of the unwieldy forms which enter into the composition of this huge blunder of art — this pile of masses on masses of ugliness".

No podía haberse creado otro criterio Jenaro Pérez Villamil en sus recurrentes visitas a la Catedral de Toledo entre 1836 y 1840, pues en "España Artística..." nos muestra una visión sesgada del Transparente, en abierto contraste, que parece ser el verdadero protagonista de la composición, con las labores góticas del trascoro a las que se halla superpuesto²² (Fig. 38). La mirada romántica sólo se posa de soslayo sobre él, apoteosis barroca, para mortificarlo por la crítica²³. Tal vez esa apoteosis, iluminación artificial de un espacio oscuro en el que ya se traducía su decadencia, encubría la disimulada esperanza en un advenimiento que, desde un mundo ignoto, la redimiese, y la eternidad le fuera concedida. Para el barroco la ruina es redención del arte, momentáneamente fiado a la habilidad del artista, pues "la obra de arte barroca sólo pretende durar y se aferra con todas sus fuerzas a lo eterno"²⁴. Si tal es el innominado con-

²² "Altar llamado el Transparente, en la catedral de Toledo", G. P. Villaamil Dibujó. Lit. Bachelier y V. Adam. El criterio del autor era claramente descrito por su comentador Patricio de Escosura: "(...) el contraste de la obra de Tomé con la delicada crestería del cerramiento lateral de la capilla, de mal efecto y tan poco favorable a la primera como fácilmente puede inferirse (...). Como en compensación hallarán los lectores en nuestra estampa el primoroso cerramiento de la Capilla Mayor, y en él, según queda apuntado, toda la delicadeza y elegancia de la crestería del siglo XVI". España Artística y Monumental, I, Pág. 29.

²³ El sentido de la "originalidad" barroca es entendido por Escosura como una actitud social frente a la decadencia. La influencia de este plano público conduce al artista por el "peligroso camino de una originalidad forzada". El diagnóstico que deduce es la muerte del Arte: "Efímera fué su gloria y breve también el período en que sus obras alcanzaron aplauso: pero al terminarse éste el arte había muerto". Ibidem, p. 29.

²⁴ Así la obra de arte barroca perdurará en la crítica y el conocimiento. "la crítica consiste en una mortificación de las obras (...) un asentamiento del saber en estas obras, que están muertas (...) El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente esta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad su

cepto barroco de ruina, a la ruina de producción barroca la veremos machacada críticamente por los románticos como cumplimiento de un sostenido designio. Al igual que Ponz, ni Peyron ni Lantier han pasado por alto la intensa atmósfera de "vanitas" que envuelve el Transparente, acrecentada en su polémico diálogo con el sepulcro de Portocarrero, su constructor, cuyo epitafio según Ford, "**Pulvis et umbra nihil**"²⁵, nada tenía que ver con el sentido de su gigantesca maquinaria, como no fuera desde aquel concepto redentor de una alegoría de la Vanidad. Pero es significativo que ya en 1783 el cabildo de Lorenzana colocase "**desafiante**" frente a él el "**pulcro relieve de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso**"²⁶, obra de Manuel Álvarez "el Griego". Y no lo es menos que la crítica romántica, en el caso de algunos españoles, como Nicolás Magán en 1839, tendiera a contemporizar la defenestración estética con el aprecio de determinados valores que lo disculpasen, pues "**si bien contiene monstruosidades sin cuento, por lo exquisito de sus mármoles, delicadeza y complicación del trabajo, hermosura de sus bajos relieves en bronce, y de los mosaicos de su altar, gallardía y buenos partidos de sus muchas estatuas, y por último la empresa más atrevida de su cúpula le hacen acreedor á ser juzgado con más consideración, y á ser mirado con detenimiento**"²⁷.

El Transparente de la Catedral, podía ser visto por los viajeros como una ficción retórica de cosas maravillosas con que el discurso religioso del barroco hablaba todavía a un asombrado y reverente pueblo. Un chorro de "**luz apasionada**" que penetra, en la semipenumbra del atardecer, en-

frida por una obra de arte, se convierta en el punto de referencia de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina". Benjamin, "El origen del drama barroco alemán", 1928, págs. 170-176. Trad. esp. Madrid, 1990.

²⁵ Ford, II, pág. 98.

²⁶ Navascués, "Introducción al arte neoclásico en España", 1982. Cfr. Ponz, I, II, 42: "de aquí en adelante aún parecerá más feo con el nuevo altar de San Ildefonso que tiene enfrente".

²⁷ Nicolás Magán, "La Catedral de Toledo", Semanario Pintoresco Español, 31 de Marzo de 1839, Pád. 99. Opinión seguida poco después, en 1841, por Pedro José Pidal, quien creía escuchar decir al monumento "**aque-llo de 'Je n'ai point mérité/ ni cett' excess d'honneur, ni cett' indignité**". Pidal, Ob. Cit. 1841-42, III, pág. 35.

tre las figuras de santos y ángeles que se precipitan junto a los potentes haces de luz en un "**sobrecogedor efecto de realidad**"²⁸. El concepto barroco de "lo sublime", interpretado por Boileau como "**algo extraordinario y maravilloso que nos hiere en un discurso y lo hace elevado y capaz de rap-tar y transportar nuestro espíritu**"²⁹, ha afectado al lenguaje, sostenido por la referencia a la terrorífica grandeza y el inmenso poder divino, y expresado con la simplicidad de lo sorprendente. Considerado sin este sostén ideológico, el lenguaje hablado por el Transparente de Toledo ha pasado por un ridículo discurso, una monstruosa pantomina, "**un solecismo arquitectónico**". Pero al que Blackburn aún ve en 1864 suscitar una devoción estupefacta, una "**imagen de las glorias de otro mundo**" en la feliz ignorancia de sus adoradores.

"To the uneducated mind—to those to whom religion is taught by impressions—to the women we see kneeling beneath the dome, it is a picture (speaking to them in a language they can understand) of the glories of another world. They are happily ignorant that what they regard with wonder and reverence is condemned by savants as a theatrical monstrosity and a architectural solecism"³⁰.

²⁸ Henry Blackburn, "Travelling in Spain in the present day". Londres, Sampson Low, 1869. Pág. 120.

²⁹ Cit. por Tonia Raquero, Intro. a Addison, "Los Placeres...", Madrid, 1991, Pág. 52.

³⁰ Blackburn, I, p. 128.

XIII

LA CATEDRAL COMO RUINA FACTICA

Crisis y secularización de la Iglesia: su trascendencia icónica.-Fortuna iconográfica del interior catedralicio.— El templo cristiano: una melancólica alegoría emergente sobre las ruinas.— La Catedral como ruina: Vanidad y Melancolía.

Una escena quizá de las que tomase Egron Lundgren junto a Louisa Tenison en 1852, acompaña el texto de Blackburn: una jovencita arrodillada ora fervorosa a la vez que mira con emotiva y serena pasión el objeto de sus devociones, de perfil ante una columna y un pilar en cuyo basamento una cruz excavada nos habla de un rudo y anónimo interior conventual (Fig. 39). En la iglesia de Santo Tomé, Clark observaba en 1851 el culto religioso, ocasión para verificar una imagen reconocida en la iconografía romántica de España: las mujeres, que componen la mayor parte de la audiencia, se encuentran en cuclillas en el suelo a la manera turca, veladas por oscuras mantillas, que tiemblan con la agitación del fervor, "The ladies, who composed nine-tenths of the audience, were squatting in the Turkish fashion on the floor, each in the same posture, with the head bent down, and the face nearly concealed by the mantilla of black silk, while the incessant agitation of fans was like the fluttering of bird's wings in a aviary"¹⁰. Sin embargo, buena parte de las iglesias de Toledo están cerradas por falta de clérigos y de fieles: "Espartero ejected the former, and a stealthier, su-

¹⁰ W.G. Clark, "Gazpacho...", 1851. Pág. 96.

rer revolucionist has filched away the latter". Clark no puede entrar en Santa María del Tránsito por no encontrarse la llave en los alrededores. Si en 1828, Mackenzie había descrito una iconosfera urbana donde el clérigo ocupaba los principales planos, en 1851 Emile Béguin lamentaba su desaparición de la escena. Y es que el clérigo se compenetraba de tal manera con la imagen de España llevada a Francia por los primeros románticos, que Béguin, entre viajes, ha echado de menos los hábitos y sotanas que junto a monumentos, hombres con largos abrigos y damas con mantilla, eran inseparables de todo código pintoresco español: "Cuando al volver no he encontrado ni la cogulla de los monjes ni el hábito de los padres capuchinos, me ha parecido que mi vieja España se acababa; agradezco a las cofradías, a los peregrinos, a las procesiones, haberla reproducido ante mis ojos; agradezco al pueblo que conserve devotamente sus vírgenes en las esquinas y plazas, que las llenen de flores y las iluminen (...)"²⁰. La imagen de los monumentos españoles, como impresión de viaje, ha propagado estos sketches de la vida cotidiana en las poblaciones creando un universo de referencias en las expectativas del público. Eran personajes de un mundo históricamente atrasado, de la misma manera que su arquitectura y sus conjuntos urbanos, eran el marco de referencia para un facticio retorno al pasado. El progreso acababa con "la vieja España", haciendo vanas estas ilusiones. El clero español "que ya se encontraba muy reducido, sobre todo tras la ley de 29 de julio de 1837, que

²⁰ E. Béguin, "Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal", 1852, pág. 273. Es el carácter duro y ascético de la religión, transmitido por las tantas veces desgarradoras visiones de los cuadros españoles, lo que se ha convertido en objeto de atención y, perdiendo su sentido amenazante, hasta de deseo. De la visita a la Catedral del historiador Adolphe Thiers, nos rinde Clark cumplida noticia en 1851, aunque la devoción del personaje se vio afectada, antes que por ningún otro objeto, por la pequeña escultura San Francisco de Asís de Pedro de Mena, entonces atribuido a su maestro Alonso Cano, una obra que recurrentemente excitaba la fascinación romántica. "The verger, however, told me that, when M. Thiers visited Toledo, he insisted upon kissing this image, being moved, as he explained, not by religious, but artistic enthusiasm. Being a little man, he was accordingly lifted up in the arms of the attendants to perform the ceremony. M. Thiers is so small, that no single step can lift him from the ridiculous to the sublime". Clark sentenciaba, por contra: "es difícil llegar al éxtasis con un muñeco". Clark, "Gazpacho..." 1851, p. 91-92.

confiscaba los bienes de la iglesia en beneficio del Estado, y la de 26 de mayo de 1845, que clasifica a todo el personal eclesiástico, se encuentra en una condición poco parecida a la del clero francés"²¹.

La imagen codificada por el romanticismo no podía sino resentirse ante las disposiciones comentadas por Béguin. Además, Toledo había sido un importante bastión cristino, bajo el mando del irlandés Flinter durante la guerra civil que sucedió al ascenso liberal de 1835. Cuando en 1838, Charles Dembowski trataba de dibujar la ciudad apostado en el Puente de Alcántara, es amonestado por el guardián de la puerta²². "Me ha dicho que hubiera indudablemente terminado por concitar contra mí al populacho, que, tan necio como ignorante, no dejaría de suponerme en un acto hostil contra su ciudad natal. He cerrado mi álbum y me he ido a la Catedral, esperando que al menos se me permitiría dibujar a mis anchas. ¡Ay!, apenas me había puesto a la obra cuando el bedel vino a cogerme dulcemente por la espalda para hacerme observar que es faltar a la religión dibujar el día de Pascuas floridas. Yo tuve a bien insistir, decirle que partía mañana, mostrarle incluso una moneda, y me abandonó diciendo que no comprendía mis quejas, tanto más cuanto la vista de la iglesia, confiada a su vigilancia, se vendía en casa de todos los comerciantes de estampas. Agradeced pues a este hombre intratable que no haya podido enviaros los croquis que os había prometido, y contentaos con mis notas."²³. Partidas de carlistas merodeaban los alrededores de Toledo, según el mismo viajero comenta citando reportes locales, y la actitud del clero catedralicio debía ser comprometida en dicha circunstancia. No obstante, es de suponer que Jean-Leon Assileneau y Chapuy habrían dibujado el interior de la Catedral antes de que se precipitase esta situación, y al menos el primero de ellos había relizado excursiones artísticas a Toledo antes de 1835.

²¹ Béguin, 1852, p. 282.

²² En similares circunstancias fueron detenidos Taylor, Dauzats y el consul francés en Valencia, mientras dibujaban las Torres de Cuarte. Vid. Paul Guinard, "Dauzats et Blanchard...", págs. 143 y ss.

²³ Dembowski, "Deux ans en Espagne et au Portugal pendant la guerre civile (1838-40)", Paris, Goselin, 1841, pág. 50.

(Fig. 41-42). Las vistas exterior e interior del templo publicadas por el *Semanario Pintoresco* de 1839 eran trasuntos de las del francés, firmadas por el grabador Castelló (Fig. 43 y 47). Y en 1836, Dauzats realizaba en el coro, capilla mayor y sala capitular, así como en San Juan de los Reyes, dibujos que años más tarde le proporcionarían cuadros para los salones de 1848 y 1855²⁶. En 1838, Genaro Pérez Villaamil debe ubicar su cuadro "Un sermón" en "un costado del crucero del convento de San Juan de los Reyes de Toledo", entonces ya abandonado²⁷, y aunque en ese mismo año dirigía una solicitud a la secretaría del Arzobispado toledano, tal vez un permiso para dibujar en el interior del templo²⁸,

²⁶ Guinard cataloga tres acuarelas, realizadas seguramente "in situ" así como un óleo de la Capilla Mayor presentado en el Salón de 1848. Gautier vió en el interior de San Juan de los Reyes que Dauzats presentara en la Exposición Universal de 1855, la respuesta de un pintor al reto planteado por la fotografía, cuadro también construido concienzudamente sobre los apuntes tomados en 1836 (entre los que no cataloga Guinard ninguno relativo a las ruinas del claustro). Sobre ellos también realizó un Interior de la Catedral de Toledo, que integraba el álbum ejecutado en 1846 para regalo a la Infanta Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, por 44 artistas de primer orden en su tiempo. Un artículo de "L'Illustration" (1846-47) decía que "el esplendor de la católica España revive en esta acuarela. Los asientos de las piedras se cimentan con oro como las del palacio de Darío. La reja que cierra el coro es de plata maciza". Guinard, 1967, Ob. Cit., págs. 331-335. Sobre esta imagen de riqueza material que la sede toledana ofrecía a las mentalidades francesas de la época, remarcada por la insistencia de los libros de viaje en la descripción del tesoro catedralicio, y la gran ascendencia política de su Cabildo, Balzac introduce en "Esplendores y miserias de las cortesanas" (1838-1847) un significativo detalle al trazar la personalidad de Carlos Herrera, un falso clérigo español, descrito sin embargo con los rasgos del asceta de las pinturas, que en París no obstante maneja a su antojo tanto a las mujeres de la alta sociedad, como a las señoritas que ocupan la vida oculta de sus maridos; durante una conversación en el Salón de la Opera acerca de este personaje y su actual protegida se escucha: "La Bella Holandesa habría engullido los ingresos de un arzobispo de Toledo; llegó ya a tragarse a dos notarios...". Tales son los rasgos de la máscara de este clérigo considerado en supuesta misión diplomática, "canónigo del cabildo real de Toledo, enviado secreto de Su Majestad Fernando VII", detenido y enviado a la Conciergerie por relacionarse en el suicidio de una cortesana, el "que de haber seguido la senda del bien, habría sido más que Cisneros, más que Richelieu", y que resulta ser Jacques Collin, "Engañamuerter", rey del hampa que asesinó al verdadero canónigo y adoptó su personalidad. Balzac, "Esplendores y miserias...", Barcelona, 1980, págs. 23, 352 y ss.

²⁷ *Semanario Pintoresco Español*, 1838, pág. 754. Cuadro presentado en la exposición de la Academia de ese año. Vid. Arias Anglés, 1985, Ob. Cit. p. 221. Cat. n.º 58.

²⁸ Arias Anglés, Ob. Cit. Pág. 75.

en 1837 pintaba una vista de la nave de la Epístola, sin que llegase a fechar otra obra en la Catedral hasta 1840. Con el resultado de su trabajo durante el verano de ese año, nutrirá, además de las estampas de "La España Artística y Monumental" (Fig. 45-46), otros cuadros del interior catedralicio donde el rito religioso impregnará el espacio bajo las bóvedas de una atmósfera de melancolía²⁹. Como Escosura, Pérez Villaamil era uno de tantos personajes moderados que hubieron de salir del país con el golpe de estado del general Espartero. El había arrojado los peligros que representaban al viajero las guerras civiles acaecidas entre 1833 y 1840. La misma dependencia que muestran las revistas ilustradas madrileñas por imágenes de Assileneau (Fig. 47), Roberts (Fig. 44), Locker o Laborde³⁰, es indicativa de la escasa afluencia a la capital de artistas españoles: como Pérez Villaamil, tal vez sólo Carderera o Madrazo han intentado el viaje en aquellos años, durante los cuales Nicolás Magán, antiguo alumno de la universidad de Toledo, desde su destino administrativo en el Gobierno Político provincial se había dedicado a la recopilación erudita de noticias históricas concernientes a la ciudad que comenzaría a publicar el *Semanario Pintoresco* en 1839. En 1840, ilustrando uno de sus artículos sobre la Semana Santa de Toledo, publica por primera vez un dibujo debido a un artista local, Blas Crespo³¹ (Fig. 48), quien junto a Cecilio Pizarro debió tomar contacto con Pérez Villaamil durante el verano de ese año, pues ambos realizaron croquis para algunas de sus litografías, sepulcros de la Catedral y del Cardenal Tavera. A partir de 1842, Cecilio Pizarro dibujará casi en exclusiva las viñetas toledanas (Fig. 49) que publique Magán en el *Semanario*, en torno al cual, ya residente en Madrid, se creará un círculo de correspondencia con los eruditos e investigadores locales, como Miguel de San Román, Ramón Fernández de Loaysa y el propio Pizarro³².

²⁹ Arias Anglés, Ob. Cit. Cat. n.º 47, 136, 172, 290.

³⁰ Es sintomático que tanto el *Semanario* como el Siglo XIX publiquen ambos con un año escaso de diferencia la misma xilografía, "Toledo", versionada de David Roberts, y firmada por Castelló.

³¹ "El Monumento de la Catedral de Toledo", *Semanario Pintoresco Español*, 19 de abril de 1840, Pág. 121.

³² Archivo R. Ac. de B.A. de San Fernando, Ms 397/3. El volumen con-

Aunque no podemos ignorar la impronta que la literatura y la simbología de las ruinas y los monumentos del pasado nacional, convenientemente instrumentados por el historicismo romántico-liberal, hubiera dejado en el público, no deja de ser llamativa la coincidencia de este súbito flujo de noticias sobre la antigua corte, con el interés que, en 1841, franqueados ya los caminos por una relativa tranquilidad, ebulle en Madrid por visitar Toledo. Como un repentino mosaico de llamadas, la ciudad ha llegado al público en forma de evocación del viaje, a través de imágenes congeladas en el recuerdo, vistas veladas por abruptos claroscuros y traspasadas por la melancolía, para encontrarse con los rasgos de una civilización a punto de desaparecer. Así nos lo demuestra Pedro José Pidal, diputado moderado durante la revolución septembrista de 1840, y posteriormente, como Ministro de Gobernación en 1844, máximo responsable de la conservación de los monumentos de las provincias. **"Hace algunos años que al aproximarse la Semana Santa no se habla en Madrid más que de Toledo... donde en otros tiempos, dicen, que se celebraba el culto de nuestros padres con toda la pompa y majestad... los horrores de la guerra civil se van olvidando poco á poco... y el concurso de los forasteros fue por consecuencia mayor y más lucido"**. Pero esa pompa y majestad se encontraban ya entonces bastante reducidas, como **"la miseria de los tiempos y la pobreza y estrechez en que se tiene al Clero español dejan facilmente imaginar"**²³. Desde su propia posición política, Pidal conocía bien las acuciantes estrechuras con que el gobierno del general Espartero estaba agudizando la crisis del clero español. Así pensaban otros comentaristas, especialmente los extranjeros como el denostado Didier, que en esa crisis del clero se encontraba la clave de la ruina del culto y de los monumentos de la religión. Didier apuntaba a la larga decadencia moral de la Iglesia, acelerada materialmente por los

tiene encuadradas varias cartas dirigidas a Magán con asuntos sobre los que publicó artículos poco después. Especialmente significativa es la carta fechada en 1843 donde Pizarro rinde opiniones tanto sobre el "Entierro..." del Greco como sobre la arquitectura de la Universidad de Toledo, sobre los que el Semanario grabaría sendos dibujos del toledano.

²³ P. J. Pidal, "Recuerdos de un viaje a Toledo", en REVISTA DE MADRID, 1841-42, I, p. 411.

gobiernos liberales de 1835 y 1836, como corolario del colapso de su metrópoli. Aunque ausente de las Cortes de dominio progresista elegidas en febrero de 1841, Pidal no podía aprobar la desamortización de bienes de capellanías, la subasta de los bienes colativos de la iglesia ni otras ingerencias del poder político en el eclesiástico, ni ha dejado de alegorizar ante el sepulcro del Condestable de Castilla el infausto fin que aguarda a la vanidad del moderno privado, convertido en regente²⁴. Precisamente, en los días que visitaba Toledo, se había decretado la supresión de la Congregación de Propagación de la Fe. Antes bien, Pidal se atreve a reconocer, en la imagen de la aguja gótica de la catedral dominando sobre el miserable caserío, **"el signo de nuestra redención, la triunfadora cruz, como debe descollar en la metrópoli del Imperio Español"**. Una imagen ya reconocida por Custine en 1831, todavía reinando Fernando VII, en las poblaciones que jalonaban su camino hacia Toledo²⁵, aunque sobre un concepto determinista y roussoniano, como alegoría inopinada del patente dominio ejercido por la iglesia sobre el bienaventurado pueblo español, y un símbolo, el contemplado por Pidal, emergente sobre las ruinas. Pidal se hace eco de una concepción ideológica romántica y conservadora en torno al gótico que desde 1802 se hallaba impresa de la mano de Chateaubriand: **"No es posible entrar en una iglesia gótica sin experimentar cierta conmoción y un vago sentimiento de la divinidad"**²⁶. A René refiere su sinóptica imagen de la catedral cristiana sobre la ciudad: es el símbolo romántico que supera la triste realidad de las ruinas, la prístina cruz del cristianismo alzándose ahora entre escombros. Citando a Jovellanos²⁷, Pidal, al tiempo que Pugin publicaba en Inglaterra *"The True Principles of Pointed or Christian Architecture"* (1841), observa que en el

²⁴ Del mismo modo que aprovecha el ausente retrato de D. Opat, de la galería de prelados de la Sacristía, como escarnio de las dignidades eclesiásticas sumisas al poder civil.

²⁵ Custine, Ob. Cit. Pág. 359.

²⁶ Chateaubriand, "Génie du Christianisme", 1802.

²⁷ "Al entrar en estos templos, el hombre se siente penetrado de una profesa y silenciosa reverencia, que apoderándose del espíritu, le dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas". Pidal cita a Jovellanos, "Elogio de las Bellas Artes".

templo toledano "(...) la arquitectura es del gótico puro: y es preciso reconocer que ésta es la única y verdadera arquitectura de los templos cristianos (...) Parece que el pensamiento se engrandece y eleva al esparcirse por aquellas altas bóvedas, alumbradas por la mágica y apagada luz de sus pintadas vidrieras, y sustentadas en los aires sobre tan delgados y esbeltos pináculos (...). A muy pocos templos serán más acomodadamente aplicables que al de Toledo..." aquellos principios²⁹. Aunque Pidal apunta hacia las fuentes centroeuropeas del gótico, no deja de coincidir con René en cuanto a su carácter nacional y cristiano, "producción espontánea del catolicismo de la Edad Media". El autor ejecuta este demarraje crítico al aplicar la pureza de la ideología gótico-romántica a la catedral de Toledo, como actualizado y sin embargo fiel correlato del pensamiento del autor del "Génie du Christianisme" cuando éste asegura que "las naciones no se despojan de sus tradicionales costumbres como de un antiguo vestido. Puédesesles arrancar alguna parte de él, pero quedan jirones que forman un absurdo contraste con los nuevos ropajes". Imagen de la melancolía, traspasada por los acontecimientos contemporáneos, que se hace patente en el relato toledano de Pidal, llegado a una ciudad de imagen marcada por la pompa y boato del rito católico, la superación de cuyo desengaño es un acto de fé romántica:

"Se nos figuraba que íbamos a ver aquel antiguo, numeroso y celebrado Capítulo, Primado de las Españas (...). Pero luego palpamos nuestro error: la persecución ha dejado grandes claros en las filas del Cabildo Primado: unos gimen en las prisiones, otros en el destierro, otros no han sido reemplazados; y la numerosa, rica y célebre corporación está hoy reducida á una escasa y atemorizada grey (...). La religión católica, para ser grande y sublime en sus ceremonias, no necesita ciertamente de la pompa y aparato exterior; resplandece por sí misma aun entre escombros y ruinas"³⁰.

En 1833, según el anónimo autor de "Spain, Yesterday and Today", aún sería evidente el contraste del esplendor,

²⁹ Pidal, 1842, III, 26-27.

³⁰ Pidal, 1843, IV, 98-99.

y el deplorable, para un protestante, injuicioso uso de tanta riqueza en el templo toledano, con la idea que la ciudad suscitaba de "past magnificence and present poverty, written in legible characters in every part of it", tapizada por "ruins in every direction", y la imagen que en el recuerdo guardaba de la "irregular and picturesque line of buildings"³¹ que encerraban los restos de sus murallas. Tal vez con un destino militar en Toledo durante la Guerra de Independencia, el autor inglés no había dejado en aquel tiempo de visitar la Catedral un par de veces por día, extasiado ante la grandeza de una obra humana sobre la que el tiempo no había intervenido sino para consagrarla³². Aunque en su revisitada España no llega a volver a Toledo, consigna no obstante la vigencia de aquella ciudad que conoció dominada por la beatería y el fanatismo clerical, en un momento en que la vida y reinado de Fernando VII toca a su fin. Este significativo contraste constituiría una de las ideas maestras de la imagen que la ciudad ofreciese a los románticos, incluso después que el curso de los acontecimientos políticos diese al traste con la poderosa influencia religiosa sobre la sociedad y el Estado. Imagen que se manifiesta como una alegoría invariable, en que la riqueza del templo es el melancólico contrapunto de la ruina de Toledo. Para otro viajero británico, Lord Mahon, que firma sus relaciones españolas con un anónimo X.Y.Z., en 1845, el sentimiento de melancolía exhalado por la ciudad, amenazada por el infortunio de una imponente ruina, se subraya igualmente con la magnífica riqueza material encerrada en el templo, sólo útil para "ser contemplada de vez en cuando por algunos simples viajeros, o para ayudar a poner unas pocas pesetas los mezquinas manos de los improductivos oficiales encargados de su exhibición"³³. El reconocimiento del valor de antigüedad de Toledo determina la actitud de su contemplación: la desaparición de sus antiguas grandezas excita la pregunta "Ubi

³¹ Anónimo, "Spain, Yesterday and Today", London, Duston & Harvey, 1834, Pág. 179. Estas ideas son en realidad una transcripción de las expresadas en 1831 por H. D. Inglis, "Spain in 1830".

³² "Time has no effect on such a structure, but to hallow it", Ibidem, p. 178.

³³ X.Y.Z., "Spain, Tangier... etc, visited in 1840 & 1841", London, Clarke, 1845.

sunt?", mientras sus decrepitos y grisáceos vestigios, en sus grietas y recovecos, formulan la evidente burla de la memoria hacia la vanidad de las pompas humanas. El pensamiento es sin duda tan triste como aquellos muros desmoronados, cuando el aspecto del paisaje urbano no tarda en transformarse en mero prosaísmo²⁵¹. Riquezas enterradas y estúpidamente improductivas, valores que serían susceptibles de cambio y explotación, que sólo reportan raquíuticos beneficios. Renunciando a toda descripción de la Catedral, el viajero trata de esbozar su efecto de conjunto, la grandeza de sus proporciones, cuya sublimidad se vería desfigurada por una visión de los innumerables detalles, y cuyas tristes y melancólicas reflexiones acompañarían no obstante el placer que el gusto erudito hubiera encontrado en sus destellos²⁵².

La Catedral de Toledo dará en 1843 ocasión a Wells para reflexionar sobre la inevitable decadencia de todas las obras humanas. La más altiva civilización, sus más claras inteligencias, no pueden resistirse a la caída; toda una raza de hombres podrá desaparecer de la faz de la tierra; sus monumentos, civiles y religiosos, su cultura y sus artes han nacido al abrigo del mismo cielo, se han alimentado del mismo suelo y clima que la civilización que los ha levantado. En ellos sobrevive, aunque efímeramente, la imagen de su poder, y la santificación de su memoria. En ellos está consignado el mensaje histórico de generaciones desaparecidas, y demuestran tanto con su supervivencia como con las grietas que se abren en sus muros o en sus bóvedas, la vigencia de toda prevención contra la vanidad de las cosas humanas. En esta circunstancia, los monumentos españoles, "**relics of human genius and human enthusiasm, the venerable temples of her declining faith**", han adquirido un interés del que no habían sido objeto desde su fundación. En este mo-

²⁵¹ "The thought is as mustly as the walls, no doubt; but the aged place sets me prosing". Ibidem, p. 155.

²⁵² "Persons who delight in jewels and glittering things of every description, in countless abundance, and of value past reckoning, will also here find their taste fully gratified. The little Abbé gave me a glowing account of all these wonders; not suspecting, probably, how different from his, were the reflections excited in my mind by the report". Ibidem, pág. 156.

viuimento de viajeros, intelectuales y artistas en torno a los monumentos españoles, Wells advierte una motivación reconocidamente romántica, por cuanto en sus actuales vicisitudes son el paradigma aún viviente del crepúsculo de una civilización. También el objeto de frecuentes enajenaciones, y de ventajosas adquisiciones. "**It is impossible to have paid any attention to the events of the last few years, without having received the conviction that the reign of Christianity is here fast approaching, -not the comencement, but the termination of its decline**"²⁵³. Esta decadencia ha sido pareja a la experimentada por la cultura y la antigua primacía política de España. No obstante, el declinar de la Iglesia ha sido tan gradual como imperceptible en la devoción popular. Aún pueden verse los templos llenos de una población fervorosa, aunque indiferente a los síntomas de depauperación que aquejan al culto y al clero. En 1851, tanto Clark como Bégún apuntarán un grado superior de este deterioro: las iglesias cerradas, los clérigos ausentes. Para Wells, el interés que antes afectó a los monumentos romanos y árabes, atañe ahora a los monumentos cristianos, pues poseen el melancólico atractivo de la oscuridad que precede a la muerte²⁵⁴. Un vacío fantasmal ha sobrevenido en los grandes espacios arquitectónicos que antes acogieron fastuosos ritos, donde hoy sólo puede contemplarse la devoción de una población ignorante y perezosa. El viajero romántico se encontraba en la tesitura de aprovechar las últimas oportunidades que se ofrecían para conocer los ritos y ceremonias de una cultura moribunda. En el abandonado esplendor del interior de los templos el viajero puede observar una ejemplarizante representación moral: como en una alegoría de "vanitas", una misteriosa penumbra envuelve la riqueza depositada allí por las generaciones, malgastada en virtud de sus cortos designios, que han confiado

²⁵³ N.A. Wells, 1846, Ob. Cit. IX, pág. 122.

²⁵⁴ Ibidem, pág. 125. "The same interest, therefore, which surrounded the Arab monuments three centuries since, and the Roman edifices of Spain in the fifth century, attaches itself now to the Christian temples: which, at this crisis, offer themselves to the tourist in the sad but attractive gloom of approaching death: since depriving them of the pomp and observances which filled their tall arcades with animation, is equivalent to separe a soul from a body".

sus esperanzas y hasta sus memorias a tan frágil fiador. Los tristes y melancólicos cánticos que aún resuenan en sus bóvedas parecen un himno fúnebre por su próxima destrucción²⁵⁷. Al igual que el sentimiento ha difuminado la percepción del espacio arquitectónico, la oscuridad del crepúsculo, en un momento de acceso prohibido, cuando "las altas arcadas proclaman su ultrajada majestad", inunda las naves sin que medie aviso, y desmaterializa la imagen en puros efectos sensibles, algo que no era desconocido para un dibujante como Wells, por poco habitual que fuese de las galerías londinenses: un grado de desarrollo de la original estética de "lo pintoresco" y "lo sublime". La oscuridad es, entonces, campo abierto para los placeres de la imaginación. No son visibles los colores, ni los dorados, tal vez desplazados inopinadamente a cualquier porción del espacio sin otro juicio que el de los escasos y perdidos haces que aún filtran la vidrieras, pero que por contraste con la espesa oscuridad son doblemente brillantes. Sólo las columnas del templo muestran algo de materialidad en sus contornos visibles entre planos de penumbra, antes de disolverse en el limbo de las vidrieras. "No colours nor gildings (the latter being rather injudiciously distributed) are visible —nothing but a superb range of beautifully painted windows; and the columns only trace their dim outline a little less black against the deep gloom of the rest of the building. At his hour, could it last, it would be impossible to tire of wandering through this forest of magnificent stems, of which the branches are only seen to spring, and immediately lose themselves beneath the glories of the coloured transparencies rendered brilliant by their contrast with the gloom of all bellow them"²⁵⁸ (Fig. 50).

²⁵⁷ "(...) he will wander untired through the mysterious twilight of their arched recesses, and muse on the riches lavished around him to so little purpose, and on the hopes of those who entrusted their memories to the guardianship of so frail and transient a depositary. The tones of their giant though melodious voices, as, sent from a thousand brazen throats, they roll through the vaulted space the dirge of their approaching fate, will fill him with sadness". Ibidem, Pág. 127.

²⁵⁸ Wells, Ibidem, 127-128.

XIV

LA CIUDAD QUEMADA: LA INVASION FRANCESA

Toledo, ciudad-cuartel y ciudad abierta.— Robos y destrucciones: recuerdos y testimonios.— La opinión pública. El caso del Alcázar de Toledo.

Esta suerte de desmaterialización del templo que con mirada de pintor Wells ha caracterizado fácticamente bajo sus bóvedas, tendría mejor correlato en las anteriores visiones de Genaro Pérez Villaamil que en los propios y cuidados dibujos del inglés para "Picturesque Antiquities of Spain". Mas la poética romántica sobre las ruinas no debía recurrir a la alegoría para fijarse en aquellos fragmentos en que la guerra y los acontecimientos políticos venían reduciendo los antiguos monumentos. Ya los viajeros de la Ilustración habían descrito la ciudad como un campo de ruinas, pero los comentaristas románticos prestarán especial atención a los últimos relieves causados por los soldados de Napoleón. La dantesca imagen del Convento del Carmen Calzado que dibujaba Locker en 1814 era prueba elocuente de su padecimiento. Convertida en ciudad-cuartel en 1808, primero por Dupont, y posteriormente por el General Víctor (Conde de Bellune), Sebastiani y Soult, los incendios en aquellos conventos que fueron ocupados por la tropa comenzaron a ser frecuentes. A la destrucción del de San Juan de los Reyes, el nueve de Diciembre de 1808, siguió la de San Bartolomé de la Vega, de la Merced Calzada, y posteriormente del Carmen, más los considerables destrozos que sufriese San Agustín antes de ser suprimido y completamente demolido tras

la exclaustación de 1835. Un agustino, residente en este convento, nos transmite la viva imagen que ofrecía al ser ocupado por Dupont en la primavera de 1808:

"En este convento se alojó la legión cuarta y otros cuerpos hasta mil y doscientos hombres desde la escalera negra en que se hizo la división hasta lo último hacia el río. Las inquietudes que nos causaron, no obstante que aun proseguían como amigos, fueron muchas. No he visto una gente, incluida la oficialidad, más ignorante, más sin crianza, más atrevida e insultante, más sin religión y más sin moralidad en su porte: y aunque algunos soldados alemanes y italianos de los traídos por fuerza conservaban pensamientos religiosos, tenían que esconderse para practicarlos. La habitación que se les cedió, padeció mil destrozos: quemaron puertas y ventanas, inutilizaron el pozo y los algibes, desenladrillaron varios trozos del claustro, rompieron tabiques, quebraron tinajas y vendieron los hierros que pudieron arrancar, a menosprecio, como el carrillo del aljibe que lo dieron por dos reales (...). Era común dicho que importaba más lo que desperdiciaban que lo que aprovechaban, principalmente en cuanto a la rica carne que se les daba, porque las ventanas estaban rodeadas de colgajos de carne más magra que una pez (...) parecía que aquellos hombres intentaban que el pueblo se resintiese y alborotase y con este pretexto saquear la Iglesia y la Ciudad (...)"²⁰

La brutal rapacidad de los invasores franceses se convertirá en el paradigma con que la crítica romántica más nacionalista caracterizará las ruinas de Toledo. Ciertamente, Lorenzo Frías lamentará también la destrucción de los conventos de la ciudad, pero parece más preocupado por la trascendencia "doméstica" de este vandalismo, antes que por la pérdida de su riqueza artística. Así vemos cómo otorga mayor relieve en su sumario a los destrozos ocasionados en su propio convento, e incluso en los Mínimos de la Vega²¹ que

²⁰ Lorenzo Frías, "Sumario de lo ocurrido en Toledo durante la invasión francesa, en relación con el movimiento general de la guerra de la independencia, por un religioso". Col. de manuscritos Borbón-Lorenzana. Bib. Pública Toledo, MS/279. Fol. 17.

²¹ "(...) salieron tropas mistas de franceses y polacos que había en el convento, y al instante vino un trozo de solos polacos con dos cañones de a 4. Forzaron la reja de la Iglesia, y rompiendo el tablero de la puerta que

al tantas veces luego llorado incendio de San Juan de los Reyes". Sebastian Blaze pasaba una agradable estancia en Toledo en 1812 y 1813, "*doux repos*", en que no parece en absoluto una ciudad tomada y reducida a cenizas por un ejército invasor. Como antítesis de la dolorosa visión de Locker, Blaze pasea indolentemente por allí, en compañía de su devoto patrón, Don Basilio, quien le muestra sólo de soslayo la iglesia del convento franciscano, el cual haría ya varios años que caía en ruinas: "(...) un edificio cuadrado, de gran altura, se ofreció a nuestros ojos, enormes cadenas de hierro, suspendidas allí después de construido el edificio hasta el primer piso, revestían sus muros. ¿Cuál es este monumento? pregunté a Don Basilio — Es el único convento que merece ser conservado: los santos religiosos que lo habitan consagran su vida a la liberación de cautivos cristia-

cubre la cerradura, desclavaron esta. El Sacristan que lo advirtió avisó al instante, y bajamos todos. Nos encontramos con varios soldados y cuatro oficiales dentro del pórtico: empezaron las reconvenciones y se disculparon con que no sabían que eran puertas de Iglesia, pidiendo muchos perdones... pero todo es panem, como lo tiene acreditado la experiencia". Fol. 112. Otro carácter ofrece la relación de los destrozos y saqueos ocasionados en San Bartolomé de la Vega: "Según la orden que tenían los franceses de hacerse dueños absolutos de todo lo que encontraran desamparado, nos habría sucedido, a lo menos, lo que a los Mínimos en caso igual de abandono: porque a excepción de las paredes maestras y tejados, lo demás todo pereció, ó por robo ó por fuego: librería, archivo, sillería del coro, órgano, sacristía, claustro, refectorio... todo fué desolado: y aunque después procuré recogerlos algunos libros según la ocasión se presentaba, y otros tuvieron proporción de redimirles a bajo precio algunas alhajas, es poquísimo en comparación con lo perdido". Fols. 46-47.

"...los estragos en conventos, casas... serían largos de contar, y aunque los que entraron este día fueron los que destruyeron el convento de los Mínimos, ya los del día 13 de Diciembre habían hecho cuadra de la Iglesia: porque como estos causaron el incendio de San Juan de los Reyes, al instante se refugiaron en el de los Mínimos". Ibid. Fol. 46. Frías no estaba en Toledo al tiempo del incendio, pero no ha dejado de relatarnos detalladamente la destrucción de la Merced Calzada, que debió presenciar personalmente: "Día 26 se prendió fuego el convento de la Merced en la vanda de Oriente y no hubo otro arbitrio que contar hasta el suelo los lados dejando arder lo incendiado: porque hasta el agua escaseaba y no había medio de apagarlo. Así dio lugar a desalojar Iglesia y Sacristía, y también las celdas que corrían riesgo. Como las tropas son tan bárbaras que sin consideración arman los hogares en cualquier parte, hasta en medio de los pisos de las celdas, que aunque enladrilladas no son bastante resguardo para que dejen de calentarse las tablas y cuartos; es tan milagroso que todos los conventos cuarteles no esten ya reducidos a cenizas (...)"

nos que gimen en los baños de Africa"²². Pese a este aparente indiferencia, San Juan de los Reyes se convertiría en el espejo vivo de los males acaecidos en los monumentos de la ciudad, y su restauración, una vez que se hubo materializado una mínima política artística como consecuencia de la visión regeneradora del pasado, sería una verdadera empresa de necesidad nacional²³. El manuscrito de Frías se hace eco de una más evidente preocupación por la suerte que correr pudiese el tesoro catedralicio, o los objetos litúrgicos de las iglesias que los cuadros o las arquitecturas mismas, bajo el sacrilego impulso de la tropa²⁴. Así nos da cumplida noticia de la conducción a Cádiz de la mayor parte del tesoro acompañando al propio Cardenal Borbón, del inventario de las alhajas que habían quedado, ordenada su realización por el general Víctor, y de la ruptura de los sellos que decretó "in situ" José Bonaparte para admirar ese tesoro²⁵. Junto a sus prevenciones acerca del pillaje practicado por los soldados franceses y polacos, también nos da testimonio de

²² Blaze, 1828, Ob. Cit. Pág. 330.

²³ Acta de la sesión de 24 de agosto de 1842, de la Comisión Científica y Artística de la Provincia de Toledo. Archivo R. Ac. de B.A. de San Fernando, 2/53-1. Con el traslado al templo del convento franciscano, en 1840, de la Parroquia de San Martín se procuraba poner dique a su ruina. "precioso monumento artístico, por cuya conservación hacia esta Comisión fervientes votos, no habiendo dejado de indicar, á quien podía procurarla mas de una vez y de distintos modos que era una necesidad nacional". En 1848, el gobierno eclesiástico pedirá a la Comisión de Monumentos una urgente restauración del templo, "cuyo edificio como uds. saben, admiran los inteligentes por la belleza de su arquitectura, y por esta razón llamó muy particularmente la atención de las Cortes de Cádiz, las cuales dieron disposiciones para su conservación". Arch. Museo Sta. Cruz. Leg. S/J de los Reyes.

²⁴ "(...)Las tropas como premiadas por la impunidad de los excesos más abominables roban las Iglesias, las hacen cuerdas para los caballos, destrozan las imágenes, profanan los ornamentos hasta poner los corporales en las mataduras de las bestias, y, lo que no se puede decir sin dolor, hurtan los copones arrojando las sagradas formas! (...)". Frías, fol. 166.

²⁵ El 25 de Mayo de 1809, "Luego quiso ver el ochavo, y diciéndole que no estaba en disposición, porque unas alhajas habían sido extraídas por el Arzobispo, y las demás estaban cerradas y selladas por el General Víctor Conde de Bellune; mandó que se quitaran los candados y los sellos y se pusieron a disposición del Tesorero y sacristanes para el servicio de la Iglesia. A esta sazón dijo oportunamente el canónigo Salcedo que el Cabildo necesitaba un decreto de resguardo, para que si en algun tiempo volviere por aquí Bellune, u otro cualquier general se enterase de la autoridad con que se habían roto los sellos, en efecto, mandó a Azanza que extendiera un decreto al intento (...)". Frías, Fols. 60-62.

un bombardeo sobre la ciudad durante varios días desde los últimos de Julio de 1809, en que estuvo cercada por las tropas españolas de Juan Lacy, y que afectó, al menos, al Alcázar²⁶ y a su propio convento: en San Agustín, los tiradores franceses se habían apostado para defender la entrada del puente, por lo que allí se dirigieron las granadas de la guerrilla, mas como se hizo saber a Lacy que todavía habitaban en él algunos frailes, pararon los cañonazos, "y así nos lo avisaron los sugetos que eran de los que estaban en la batería de obuses, dándonos el parabien de que por la permanencia de los que estábamos no había sido abrasado todo el convento"²⁷. Cuando, tras estas tribulaciones, fué suprimida la comunidad religiosa de San Agustín en septiembre de ese año, aún nos refiere la creación de una Administración de Bienes Nacionales donde serían conducidos los efectos de los conventos que se incautaban. Así no pocos religiosos ocultaron o evadieron cuanto pudieron, aunque principalmente joyas, bajo prevención de terribles amenazas. Mas apenas Frías nos da noticia del estado en que quedaría el convento antes de ser reintegrado a los religiosos que pudieron regresar tras la guerra. Nicolás Magán nos di-

²⁶ Día 30, "Por la tarde hubo tiroteo no tan vivo como el de la mañana, mas hacia el toque de las oraciones dispararon los nuestros desde por encima del valle, y varias veces con un cañon de 18 causando en el Alcázar y otras partes algunos daños". Frías, fol. 113.

²⁷ Frías, fol. 115. El agustino detalla las acciones bélicas que afectaron a su convento en aquellas jornadas: "Día 31 dispararon los nuestros los obuses y cayó una granada en el tejado junto a la torre y proximo a la guardilla: al tiempo de reventar rompió por el testero una bovedilla de la librería, y aunque dejó atravesado un ladrillo no por eso dejó de entrar un casco que recogí y hecha la medida geométrica se demostró que fue una granada de nueve pulgadas de diámetro. Quiso Dios que el poquito fuego que prendió no continuase, y de haber continuado, los que estábamos en el convento bien a resguardo en las celdas bajas, habríamos de haber dado providencia para contarlo (...). Día 1 de Agosto hubo todo el día un gran tiroteo: volvió a caer casi en el mismo sitio una granada que ya rompió como una vara de la misma bovedilla en la librería, que la del día antecedente no hizo sino abrirla por el testero entre quarten y quarten. Cayeron dos en la sacristía de las cuales hay indicios de que solo una reventó en la boveda, y la otra como que dio en el arco de encima del altar y se rompió la espoleta, es dable que esté entera en el luneto de la primera ventana, mas hasta ahora no ha habido lugar de registrarla. Vimos varias granadas atravesar por la vega y cayeron en la plazuela de Merchan, huyendo de allí los franceses mas que de paso. Por la noche a las 9 y media subieron los franceses uno de los dos cañones que tenían en el puente al torreón de las Carmelitas que no ha tenido uso (...)". fols. 113-114.

ce que su iglesia fué modestamente rehabilitada en 1833²⁶, pero antes de 1840 Genaro Pérez Villaamil dibujaba de él unos toscos y agujereados paredones en el fondo de una vista de la basílica de Santa Leocadia: el único testimonio gráfico que poseemos de su ruina antes de que fuese vendido para ser convertido en escombros²⁷ (Fig. 51).

Las ruinas se convirtieron en los años siguientes a la guerra en el principal testigo de la acusación contra Francia, y a ellas recurrirán frecuentemente críticos y viajeros en Toledo para evocar aquellos recientes sucesos. Podemos comprobar también en qué medida las noticias sobre incendios y destrucciones de monumentos corresponden a una tradición oral escasamente cotejada con testimonios directos o documentos como el de Lorenzo Frías, o el de Francisco Gómez Barrilero, éste a propósito del incendio de San Juan de los Reyes²⁸. Además se estableció entre los comentadores españoles y británicos, por un lado, y los franceses por el otro un intercambio de acusaciones por debajo del cual no se aportaban datos demasiado concretos sobre robos y extracciones acaecidos en la ciudad durante la invasión. Es sintomático que Blaze haga un canto de las inmensas riquezas contenidas en la catedral, cuando éstas estaban inventariadas y protegidas por disposiciones de alto rango, y que sobre su valoración del tesoro, indique a los ingleses como los autores de otros saqueos: "La Catedral de esta ciudad posee un Tesoro cuyo valor no puede apreciarse en millones; la cantidad de plata, de oro, de diamantes, de piedras preciosas que encierra es un prodigio. La mayor parte de estos objetos había sido escondida, y como Toledo no ha sido teatro de combate alguno durante las campañas de 1808 a 1813, ni ha habido motines populares que hayan podido

²⁶ "(...)Fué destruido por los franceses, y en Enero de 33 se reedificó en parte y se bendijo la Iglesia que es un poco más pequeña que la antigua...)", Nicolás Magán, "Papeles varios", Arch. R. Ac. de B.A. de San Fernando, ms 397/3.

²⁷ "Basílica de Santa Leocadia, en la vega de Toledo", G.P. de Villaamil dibujo, Lit. Eug. Ciceri y Aug. Mathieu. Fig. por Bayot. España Artística y Monumental, Vol. III.

²⁸ Abad Pérez, Antolín. "Relación sobre el incendio de San Juan de los Reyes y vicisitudes posteriores hasta 1864". *TOLENTUM*, n.º 4, 1963-1968 (1969), págs. 169-188.

crear pretextos para devastación y pillaje, todas estas riquezas han quedado perfectamente intactas. Los Ingleses mismos, los mayores depredadores de España, las han respetado"²⁹. Blaze había coincidido con el Mariscal Soult en Toledo, y recuerda los festejos con que el Duque de Dalmacia celebró los carnavales de 1813. Manière, un antiguo canónigo de los ejércitos franceses consignaba en sus memorias que la rapacidad de Soult le llevó al borde del enfrentamiento con la población de la ciudad, a propósito de un cuadro de Velázquez perteneciente a la Catedral. Resistencia popular que suponemos sustitutiva de la eventual resistencia de un cabildo cuyo obispo auxiliar, en sede vacante, se hallaba, según Lorenzo Frías, "encaprichado" con los franceses³⁰. Asimismo destaca Frías los redoblados tributos que Soult exigió a los toledanos, pero nada de un cuadro, como recoge Hempel Lipschutz, entre dudas: "(...) como los habitantes de Toledo se habían opuesto con éxito a que se llevaran de la catedral un Saint Jacques, supuestamente de Velázquez, cierto Mariscal les amenazó con volar el antiguo puente romano, único medio de comunicación entre la ciudad y sus alrededores. A esto el mariscal anunció que solamente mediante la entrega, en el plazo de dos horas de "un million en quadruples ou onces d'or" quedaría satisfecho y renunciaría a sus pretensiones sobre el cuadro y a su proyecto de volar el puente. Sus condiciones fueron cumplidas. Aunque no se hizo con el codiciado Velázquez, consiguió empero una fortuna considerable: "une voiture attelée de deux mules arriva avec deux caisses, le maréchal les fit mettre dans son fourgon, avec

²⁹ Blaze, 1828, Ob. Cit., pág. 349.

³⁰ Frías, fols. 154-156. Del obispo auxiliar nos dice que "Su desvivirse por servir a los franceses es del todo singular. Hallándose presidente del Cabildo quando exigieron la plata de la Yglesia; el mismo era quien indagaba en donde estaban tales y tales piezas para entregarlas". Sobre esta incautación de plata abundan las fuentes, sin embargo. Charles Didier se hace eco de cómo seis enormes candelabros de plata "furent convertis, par les Français, en pièces de cent sous". Asimismo Moraleda y Esteban relaciona en su "Bibliografía toledana de la guerra de la Independencia" un manuscrito atribuido a D. Manuel López Coronado, beneficiado y Sacristán Mayor de la Catedral (1870), donde se incluye "Razón de las Alhajas de Plata que se llevaron a la Casa de la Moneda, por orden del Gobierno francés, en 2 de abril de 1810".

les tableaux qu'il avait volés á Seville et á l'Escorial, on partit, le pont resta intact, mais les Espagnols gardèrent San Jago, qu'ils payèrent un million au maréchal (...) Que de fortunes acquises dans ce genre (...)»²⁷³. Las alusiones a la rapacidad de Soult son generalmente evocadas por los viajeros franceses, aunque refiriéndose a obras de arte que, no obstante, habían quedado en su sitio, como cuando Fée admiraba en la Capilla Mozárabe **"un bello mosaico representando la ascensión de la Virgen; habría interesado vivamente al mariscal Soult, y ya se sabe lo que resultaba de su amor por las obras de arte"**²⁷⁴. Tampoco Wells deja de recordar la figura de Soult en su visita al tesoro catedralicio, en 1843. En este caso, de una manera irónica que no guarda mucha distancia con la usada en su manuscrito por Lorenzo Frías, tal vez porque Wells ha tomado conocimiento de la estrafalaria anécdota del acervo social toledano: el Mariscal ordena misas en agradecimiento al Cardenal Borbón, que evadiendo el tesoro a Cádiz le ha librado a él de semejantes tentaciones, **"Marshal Soult, could he but see it, would order mass for the soul of the prelate who spared him such a temptation"**²⁷⁵. Es también recordado por la Abadesa de las Comendadoras de Santiago cuando, visitando

²⁷³ J. Hempel Lipschutz, "La pintura española y los románticos franceses", Madrid, 1988. Pág. 51-52. Refiere un texto procedente de Manière, "Souvenirs d'un cannonier de la guerre d'Espagne", 1892. El único cuadro atribuido a Velázquez, según el Conde de Cedillo, y puesto en duda por Angulo y Pérez Sánchez, no es un Santiago, sino una cabeza del Cardenal Borja. Cfr. Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo, Toledo, 1991. Las atribuciones apresuradas y espúreas que se efectuaron, especialmente en la segunda mitad del Ochocientos, a los pinceles de los maestros españoles tuvieron un origen claramente especulativo oportunamente avalado por previos panegíricos literarios, como nos prueba Sanjuaneda y Nadal, "Otro Velázquez apócrifo", en EL ARTE EN ESPAÑA, 1866, pag. 48, a propósito de un lienzo de la Galería Portualés, adjudicado al maestro tras conocerse unos textos escritos por Paul Muntz sobre la obra. Sanjuaneda acusa de ello a la frívola superficialidad de los libros de viaje compuestos al intento: "Y se vuelven apresuradamente a su país con una cartera llena de notas, no siempre exactas, y una apreciación de nuestras escuelas de pintura que les hace ver Velázquez y Murillo en cualquier lienzo que (...) trae a su imaginación reminiscencias del valiente pincel del primero o del místico y dulcísimo estilo del segundo". La fecha del libro de Manière tal vez nos diga algo acerca de esta baile de atribuciones, tratándose de Soult como protagonista de los supuestos hechos.

²⁷⁴ A.L.A. Fée, 1861, Ob. Cit. pag. 142.

²⁷⁵ N.A. Wells, 1846, Ob. Cit. Pág. 135.

Wells el convento de Santa Fe, en uno de los claustros, ésta le abre una habitación donde se guarda una colección de pequeños cuadros, distribuidos como en la hoja de un álbum, un mínimo gabinete de pinturas que se honra con una **Mater Dolorosa** en el estilo de **Alonza Cano**, aunque el nombre del artista es desconocido por la abadesa. Sí que recuerda amargamente la antigua presencia de una preeminente pintura del Divino Morales, extraída por Soult.

"The centre painting of these last represents the Mater dolorosa weeping over dead body of her Son. It has much of the manner of Alonza Cano, and is a admirable painting, more especially the dead body: the superior, however, did not know the name of the artist. She complained bitterly of a first-rate picture of the Divino Morales, which formerly occupied the place of her little collection, and which was taken possession of by Marshal Soult"²⁷⁶.

Dos años después, José Amador da cuenta de un Ecce Homo y otros dos cuadros en ese mismo claustro que atribuía indudablemente a Morales, a la vez que hacía mención de ciertas ventas de cuadros que hubo de realizar la comunidad de religiosas en 1839 y 1840²⁷⁷. No es sino en la tradición oral donde Parro funda la información que consigna en 1857, sobre un supuesto plan de los franceses para evadir de la ciudad la portada plateresca del Hospital de Expósitos: **"(...)la lindísima portada del hospital, que según hemos oído, tuvieron resuelto los franceses en la guerra de la Independencia transportar a Paris en cajones, apeándola con las convenientes precauciones para colocarla después en algun monumento de aquella opulenta capital; y ciertamente que no sin razón la pudieron otorgar semejante distinción, si es que hubo ese pensamiento, pues su mérito artístico es universalmente conocido, y casi puede decirse que disfruta de fama europea (...)"**²⁷⁸. Pedro José Pidal señalaba en 1841 de modo especialmente airado al ejército francés como autor de la ruina que aquejaba entonces a muchos

²⁷⁶ Ibidem, pag. 160.

²⁷⁷ José Amador, "Toledo Pintoresca", 1845, pag. 185.

²⁷⁸ S.R. Parro, "Toledo en la mano", 1857, II, pag. 418.

edificos insignes de Toledo, haciendo en ello una recensión de las huellas que entonces se atribuían en la ciudad a la violencia de sus tropas y generales, precisamente cuando por todo el país estaban en curso las demoliciones y ventas al mejor postor de los conventos suprimidos, ahora "bienes nacionales", las ventas y extracciones de cuadros, libros y objetos artísticos que no habían sido conveniente ocultados por los exclaustros o almacenados a timbote por la Hacienda o por las Comisiones Científicas y Artísticas provinciales, sin contar con los destrozos que causasen las guerras civiles... un fenómeno que podía reconocer Rodrigo Amador en 1902: "(...) á la guerra de Sucesión ó á la de Independencia, son frecuentemente referidos en nuestra España los saqueos, las violencias y los incendios en que desaparecieron alhajas y documentos, de que muchos, sin ser de las huestes de Napoleón, supieron aprovecharse con destreza"²⁷. Pidal comenta cómo buena parte de la Toledo descrita por Ponz ha desaparecido con sus riquezas en menos de medio siglo, sin que ninguna otra descripción artística haya venido a suplirla en su actual circunstancia, y cuántas portadas monumentales, algunas cuya anónima imagen ha sobrevivido a través de los apuntes tomados por Pérez Villamil en 1839 y 1840, no habrían de desaparecer todavía. No será hasta 1845 que José Amador subvenga esta carencia con "Toledo Pintoresca", asegurando para la memoria los monumentos y ruinas que aún quedaban en la ciudad. Pidal se expresa con elocuencia:

"Del soberbio Alcázar no quedan más que las paredes y otras partes, que el fuego no pudo consumir; de la joya lindísima e inapreciable de San Juan de Los Reyes, de aquella obra, que ella sola merece un viaje a Toledo, no resta ya más que la iglesia y algunos tránsitos de su admirable y lindísimo claustro; el Carmen Calzado es un montón de escombros, de los Mínimos ni aun los cimientos quedan, la magnífica Casa de Vargas, tan celebrada por Ponz, Llaguno y todos los afectos á la arquitectura greco-romana, está reducida á un corral, en que en medio de columnas de granito, delicados capiteles y lujosos casetones diseminados por el suelo y confundidos en-

²⁷ R. Amador de los Ríos, "Noticias históricas de la exclaustación en Toledo", LA ESPAÑA MODERNA, Nov. 1902, p. 119.

tre los escombros, se ven aún en pie algunas arcadas de sus galerías y restos de su magnífica escalera, que atestiguan la grandeza y suntuosidad del edificio; y si cansados de tanta ruina y de tanto estrago, preguntais indignados por los autores de ellos, siempre se contesta "este edificio fué volado por los soldados franceses; los franceses quemaron este templo; demolieron esta casa, arruinaron este monumento de las artes". ¡Oprobio eterno a tan bárbaros destructores!... Si yo fuese alcalde ó autoridad de Toledo haría poner en todos los edificios arruinados con letras grandes y visibles, el nombre del general del Imperio que lo demolió..."

En el mismo discurso de Pidal, sin embargo, encontramos su ambivalencia. Es el eco del público quien responde, como fuente innominada, a la pregunta por las ruinas de los monumentos de Toledo. Cualquier noticia histórica era obvia frente a esa imagen pública y su más directo significado. Pero, por si pudiera caber alguna duda, el eminente político moderado, postulaba señalar con grandes caracteres sobre las ruinas el nombre de su destructor. El sentido de la imagen se advierte de modo claro en las explicaciones que Pardo ofreciese, en 1859, a uno de los primeros compradores de "Toledo en la mano", el veterano de la campaña española, A.L.A. Fée: había acudido el viajero a casa del erudito toledano a reclamarle por la versión leída en su libro sobre el incendio del Alcázar en 1810, "cuando las causas que lo determinaron están rodeadas de tanta oscuridad. Don Sixto declaró al principio que lo que había escrito era el eco de la voz pública; después puso bajo mis ojos un pasaje de una Historia de España contemporánea, que se había conformado con citar, donde se aducían los amargos términos de que el escritor se había servido"²⁸. Según el ex-militar, el mismo había cruzado la ciudad el 13 de enero de 1810, y esta quedaba bajo seguro control francés, habiendo regresado en 1813 sin que nada indicase tal suceso, rebatiendo que se utilizase de polvorín, y citando el testimonio del Coronel Hervé, lugarteniente de artillería, quien aquel año mantenía una guarnición en el Alcázar. Citando a Bory de Saint-Vincent, "que estuvo en Toledo en el momento de la partida

²⁸ A.L.A. Fée, 1861, Ob. Cit. p. 134.

de nuestro ejército, y que ha publicado un resumen de la Península ibérica, habla del Alcázar como si no estuviera quemado", concluye que su destrucción debía ser en todo caso posterior a 1813. Nada podía entender de cuantas contradictorias o caprichosas versiones se podían escuchar entre la sociedad toledana, calificándolo alternativamente como "acontecimiento sin causas conocidas", o atribuido a franceses e incluso ingleses. Locker lo encontraba desierto en 1814, más sensibilizado por las ruinas quemadas del cercano Carmen Calzado. Nicolás Magán nos habla transido de dolor en sus notas manuscritas, anteriores quizá a 1836, del aspecto del arruinado Alcázar, ya dibujado por los viajeros, pero calla en absoluto la circunstancia del incendio de 1810, noticia que no publicará hasta 1848, en el Semanario Pintoresco, en los mismos términos que usaría Parro nueve años después. La vista del monumento que acompaña el texto de Magán, era una versión realizada por Castilla de la de Andreas Pic de Leopold que acababa de publicar Assas en el Album Artístico de Toledo, donde a la imagen de sus muros abiertos al cielo, acompañaba otra de las galerías del patio recortadas por la ruina²⁹ (Fig. 52-53). Como tal vez lo viera Valentín de Carderera en 1838, quien se ocupa de mencionar los agentes causantes, sobre los cuales aún se mantiene erguido como piedra de toque de melancólicos pensamientos, "Aun desafía á los vándalos que lo incendiaron á principios del siglo pasado, á las injurias del tiempo y á la negligencia nuestra; (...) aunque bárbaramente arruinado, todavía á cierta distancia presenta una masa noble é imponente, y al curioso observador largo campo para meditar sobre las humanas vicisitudes"³⁰. Tal vez ha personalizado en las tropas de Stanenberg a las propias de Napoleón, pero es más significativo pensar en su acusación contra la negligencia presente. En 1836 Didier nos rendía testimonio de las vicisitudes que había sufrido todavía este monumento con posterioridad a las guerras napoleónicas. Además de

²⁹ Assas, A.A.T. 1848, n.º 50, "Vista exterior del Alcázar de Toledo". Pic de Leopold lo litó y dib. Lit de Bachiller, n.º 51, "Vista interior del Alcázar". Pic de Leopold lo copió del natural y litog. Idem.

³⁰ V.C., "España Pintoresca. El Alcázar de Toledo", Semanario Pintoresco Español, 30 Sept. 1838, pág. 719.

serlo especialmente mostrado el agujero donde en el muro se abría el cañón que dominaba la ciudad, para el que los franceses de 1808 "hicieron metralla con la balastrada del gigantesco balcón que da al Tajo", aún puede ver la paja donde los franceses de 1823 dormían, así como su curioso sistema de calefacción³¹, pese a lo cual el edificio se encuentra "tout á fait inhabitable", sólo ocupadas sus bóvedas subterráneas donde los presidiarios políticos y sus guardianes se mezclan en una expresiva fantasmagoría española contemporánea: "un grupo de hombres de mala catadura guardaba la puerta; uno de ellos cantaba unas coplitas a la guitarra, los otros le escuchaban fumando (...). Las llamas proyectaban sobre sus rostros sombríos, reflejos cobrizos que los hacían todavía más siniestros..."³². En 1844, Blas Crespo acusaba a la ocupación militar del monumento de su progresiva ruina³³. Carderera es testigo de los grandes daños que la administración militar le causa, y particularmente la demolición de la galería superior del patio, la que sería propia del proyecto restaurador de Ventura Rodríguez, un patio que se encontraba más o menos completo hacía poco:

"(...) el magnífico patio aun presentaba pocos años hace una perspectiva mágica y sorprendente, por el gran número de columnas de orden corintio y composito que sostenían los arcos de las galerías alta y baja. — (...) Los que ahora han habilitado el Alcázar para defensa de la ciudad, dicen, que han tirado abajo todos los arcos ó galerías del piso principal que habían quedado"³⁴.

³¹ Didier, 1837, *Op. Cit.*, pág. 332, "Los recuerdos de esta época son menos belicosos, y ya no se trata de un cañón, sino de una gigantesca marmita que habían establecido en un hundimiento del suelo del primer piso, y que se calentaba desde la habitación de abajo; allí se hacía ponche para toda la guarnición".

³² *Id.* Pág. 326.

³³ "Apuntes histórico-arqueológicos...", 1844, "Está en el día este edificio en poder de la Hacienda militar como punto fortificado, y los Soldados que le guarnecen le van desmoronando por momentos, de modo que si no se toman providencias acabará pronto de existir lo poco pero suntuoso y magnífico que queda." *AKABASE*, 53-2/2.

³⁴ Carderera, 1838, "Esta parte es la que mas padeció cuando al desalojarlo lo incendiaron las tropas inglesas á principios del siglo pasado... Algunos salones casi arruinados se admiraban poco hace trazados con mucho arte y grandiosidad, y conservan trozos de curiosos azulejos de relieve (...).

XV

ALMONEDA EN TOLEDO

La adquisición de la portada de los Vargas y su desaparición.—
Desamortización y comercio: cuatro pinturas de Tristán para Luis Felipe
de Orleans.— El comisario Juan Gálvez y las pinturas toledanas para el
Museo Nacional.— Reducción a escombros de conventos suprimidos.

Pidal nos daba una somera idea del estado que presentaban las ruinas de la Casa de Vargas en 1841, con fragmentos aún en pie y otros diseminados allí mismo, una imagen que pese a indicarnos como factible una eventual empresa restauradora, se mantuvo durante muchos años. Otros monumentos más afortunados para la crítica fueron mejor atendidos por la Comisión creada en 1844. En 1864 Henry Blackburn, tal vez haciéndose eco de aquella opinión pública, veía las huellas de los bombardeos franceses en las murallas, en magníficos edificios cuyos escombros permanecían amontonados tal como cayeron junto a aquellos restos que habían quedado en pie, dando testimonio de su antigua belleza: ruinas carbonizadas por los incendios, que parecían ir a desmoronarse con sólo ser tocadas⁹⁷. La Casa de Vargas, que

⁹⁷ Blackburn, 1869, Ob. Cit., "The walls were destroyed in many places when the town was bombarded by the French, and the débris looks as if it had been left untouched since that time. You can see where a building or a wall was undermined or destroyed, by the stones that still lie in heaps everywhere. It is more like a city of the dead than the living; the rocks seem burnt and charred, as if they would crumble a touch". Pág. 108. Es un panorama ya reconocido más de una treintena de años antes por S. E. Cook, "Sketches in Spain, during the years 1829, 30, 31 & 32", 1834, I, pag. 146, tal vez refiriéndonos el aspecto del Carmen Calzado, San Agustín, o la misma Casa de Vargas: "The convents are numerous, but have se-

desde Ponz venía a ser considerada una de las más bellas arquitecturas de la ciudad había sido recuperada el siglo anterior del abandono que había sufrido por parte de sus antiguos propietarios, gracias al establecimiento en ella, inspirado por Lorenzana, de la colección de pinturas y antigüedades del canónigo Felipe Vallejo, la cual ya se mostraba al público ilustrado en 1787²⁹⁴. En Agosto de 1808 se hospedó en ella el general Compigni, tras una primera retirada francesa de la ciudad en Junio²⁹⁵. Antes habría sido admirada por Blaze, a pesar de que su guía, el "Itinéraire" de Laborde, la describía en el mismo estado de abandono en que Ponz la viese en la primera redacción de su "Viage de España" (1772). Laborde, no obstante, señalaba sobre Ponz que la "perfectamente dórica" portada genovesa se inscribía en una organización de fachada de orden corintio²⁹⁶. Pero las vicisitudes de la misma guerra o posteriores circunstancias arruinaron definitivamente este palacio. Roscoe parece admirarlo en 1836 sin penalidad alguna. Este autor ha llamado la atención sobre como en Toledo se observa un vivo contraste entre la magnificencia de las grandes construcciones públicas y la mezquindad de las viviendas particulares, antes de hablarnos de la Casa de los Vargas como un magnífico modelo de arquitectura privada, rico y grandioso, asociándolo al recuerdo del palacio Doria en Génova. Como Ponz en su primera edición, nos avisa del abandono en que lo han sumido sus propietarios, descendientes del Conde de Mora, aunque no hace mención de destrucción como consecuencia bélica. Pero su descripción de la portada en una traducción casi literal de la efectuada por el ilustra-

verely suffered, and their treasures of art are chiefly gone. Some of these buildings, whose vast extent formed the flanks of the town, and projected their masses over the plain, were destroyed or injured, to make the place less tenable in the war of independence".

²⁹⁴ Ponz, I, III, 14.

²⁹⁵ Frías, fol. 26. "Día 21 de Agosto de 1808 ya anochecido entró el General Compigni en Toledo con regocijo universal y se hospedó en la Casa de Vargas".

²⁹⁶ "La façade est construite en beaux marbres; elle est de l'ordre corinthien; elle a un portail de belle execution, accosté de deux colonnes doriques cannelées, dont les piédestaux son couverts de trophées militaires en bas relief;...". Laborde, "Itinéraire descriptif de l'Espagne", 1806, Vol IV, pág. 262.

do viajero dieciochesco, aunque Roscoe nos dice que ha caído en ruinas, y llega a aventurar una asociación crítica difícilmente inteligible si no es a la vista de su estructura más o menos completa, que es a la vez, un testimonio del peso que el pasado árabe español tiene sobre la imagen romántica de la ciudad: el gran parecido que guarda el patio de este palacio con los qaravansar orientales²⁹⁷.

Pero es dudoso que Roscoe viese la portada de este edificio; de hecho, en 1841, Pidal ni siguiera la menciona, ni José Amador cuatro años después. Pues efectivamente, ésta había desaparecido de su ubicación original antes de 1839, tal vez antes de 1836, según nos dice Nicolás Magán en sus notas manuscritas o "Papeles Varios": "(...) De la Casa de los Vargas, mandada construir por Dn. Diego de Vargas, Secretario de Estado de Felipe 2º, y que la poseía el Conde de Mora, no quedan más que el solar y las ruinas. La portada, que tenía de mármoles blancos exquisitos de Genova, perfectamente dorica, con una columna estriada a cada lado, y en los pedestales con trofeos militares de baxo relieve, y encima de la columna o remate de ella, un bello escudo grande de Armas, con dos matronas sentadas una a cada lado, de tamaño entero del natural; la compro Don Pedro Castañón, administrador del hospital de San Juan Bautista, con el animo de lucrarse en ella vendiéndola después, y se halla hoy, muerto este señor, en una de las grandes bóvedas del dicho hospital, arrovada, olvidada y despreciada, aunque todas las piedras dichas enteras. Era esta casa, el edificio que habia en Toledo de mexor acabado y más de merito para los inteligentes"²⁹⁸. La portada genovesa yacería en los sótanos del Hospital Tavera, extirpada del edificio original y desmontada a la espera de un comprador que tardaba en llegar. Allí la debió descubrir Nicolás Ma-

²⁹⁷ "The structure and arrangement of the spacious court resemble those of an Eastern caravanserai", Roscoe, 1837, Ob. Cit. Pág. 282.

²⁹⁸ Magán, "Papeles varios", manuscritos, ARABASE, 397/3. En cualquier caso, hay notas en este volumen anteriores a 1836, por cuanto da noticia de las Cuatro Pascuas de Tristán antes que Dauzats, mandado por Taylor, extrajese dichas pinturas en ese año del convento de jerónimas de la Reina. Pedro Castañón es elogiosamente citado tanto por Pidal (1841) como por José Amador (1845) como quien ocultó algunos objetos de orfebrería para salvarlos de la rapiña francesa.

gan, y en estas notas, en principio privadas, sin que sepamos quién podría leerlas, indica su localización. A este respecto resulta significativa la colaboración, que suponemos estrecha, entre Magán y Pizarro antes y después de que el primero dejase Toledo para establecerse en Madrid, e iniciase la publicación de sus trabajos en el *Semanario Pintoresco*, aunque volvería en 1846 para hacerse cargo de la ordenación de los archivos de la Inquisición y la Santa Hermandad. Manuel de Assas comenzó a girar visitas a Toledo en 1847, un año antes de la publicación de su *"Album Artístico"* sobre esta ciudad. Su conocimiento de Toledo siguió un rumbo del que esta obra fue sólo el principio. El año de 1857 estuvo a su cargo la sección histórica del *"Semanario Pintoresco Español"*, que se nutrió en forma bastante numerosa de dibujos toledanos enviados por Cecilio Pizarro y artículos del propio Assas, que en 1851 había publicado otra obra, *"El Indicador Toledano, ó Guía del Viajero en Toledo"*, con Pedro Pablo Blanco. Hemos sacado a colación la relación de Assas con Pizarro y de éste con Magán porque en el citado año de 1857, entre los artículos de Assas para el *Semanario Pintoresco* figura *"Portada de la Casa de Vargas"*; pero el dibujo remitido por Pizarro es la puerta del palacio de los Peromoro, relativamente cercano al solar de los Vargas, y la descripción de Assas es la de esa puerta gótica. Hacía años que la verdadera portada habría desaparecido de su sitio, pero tan abultado error es demasiado inverosímil en Pizarro, tanto más en el arqueólogo Assas: tal vez un tupido velo. Los desastres que la guerra de Independencia causase en los monumentos de Toledo serían solamente el principio de la disgregación y dispersión de no pocos de ellos, de sus fragmentos y de los objetos que encerrasen.

Aunque Borrow presta solamente una atención sumaria a la riqueza monumental de Toledo, no deja de observar en 1837 cómo una cantidad de valores mobiliarios de carácter artístico cambian de manos o desaparecen en una circunstancia de general almoneda. El año anterior ha pasado Dauzats por Toledo, y ha recabado obra por encargo de Taylor para el Museo Español del Louvre. El propio Borrow ha saludado afectuosamente al barón cuando lo ha encontrado, en busca de pinturas, en Sevilla. Y es capaz de responsabilizar de las extrac-

ciones cometidas en la ciudad, tanto a los invasores franceses de treinta años atrás, como al actual gobierno de la nación. **"Toledo podía jactarse en otro tiempo de poseer los mejores cuadros de España; pero durante la guerra de Independencia los franceses robaron o destruyeron muchos, y todavía más se han sacado por orden del Gobierno"**²⁹¹. Las supresiones de comunidades religiosas decretadas por el gobierno de Mendizábal en 1835 habían venido a agravar el problema del incierto destino que aguardaba a los conventos de la capital y a sus riquezas artísticas, algo que no podía escapar a una clase intelectual que, a la vez que aplaudía los avances de la política liberal, se mostraba temerosa ante la pérdida de aquellas. En Marzo de 1836, Juan Gálvez, comisionado especial de la Academia de San Fernando para la provincia de Toledo, con el encargo de inventariar y almacenar los bienes culturales y artísticos de los conventos suprimidos, comunicaba escandalizado a sus superiores cómo se hallaban en la capital **"extrangeros á socolor de otras cosas comprando pinturas y que desde que se supo la noticia de la supresion de los conventos de monjas, están dedicadas segun aparece barías mugeres para dar habiso en donde se bendan pinturas"**²⁹². Efectivamente, el siete de marzo Adrian Dauzats compraba los citados cuadros de Tristán, hechos que conocidos por la Academia y por el Ministerio de la Gobernación acarrearón un sinfín de prevenciones sobre las cuales aquellas pinturas, con el Cristo Crucificado del Greco, de la misma iglesia, no dejaron de figurar en la colección española de Luis Felipe²⁹³, a la

²⁹¹ Borrow, *Ob. Cit.* Pág. 408.

²⁹² Rodrigo Amador de los Ríos, 1902, *Ob. Cit.* Pág. 123.

²⁹³ Ilse Herapel Lipschultz, *"La Pintura Española y los Románticos Franceses"*, Pág. 264. En la *"Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal"* (Paris, 1838), figuraron seis cuadros de Luis Tristán. Junto a una adoración de los Magos y otra de los pastores, ambos de 2,27x1,10, los cuatro cuadros restantes, de dimensiones menores que los anteriores, 1,66x1,02, deben ser los adquiridos por Dauzats en Toledo: **"264: Adoration des mages. 265: Descente du Saint-Esprit. 266: Le Christ en croix. 267: La résurrection"**. Ponz había censado en 1772 estas pinturas del altar mayor, aunque atribuyendo un crucifijo de la iglesia al Greco, e incluyendo *"el Nacimiento del Señor"* (tal vez la *"Adoration des bergers"* que cita el catálogo de la Galería Española) y, antes que el, Pálomino había llamado a este ciclo *"las cuatro Pascuas"*. Ponz, I, IV, 41. Ni a Taylor ni a Dauzats les faltaba documentación referente a localizaciones de objetivos, además de la inestimable información y hasta el en-

vez que Gálvez adquirió poderes absolutos respecto al patrimonio artístico de los conventos de Toledo²⁶. Las repetidas quejas de Juan Gálvez acerca de la general almoneda que en 1836 se había abatido sobre los bienes, especialmente los artísticos de los conventos desamortizados, venía aparejada de negativos informes acerca de la inhibición de la autoridad civil y la complicidad de la eclesiástica²⁷. Ciertamente

cubrimiento que les brindaron tanto José de Madrazo (Vid. M^o Santos García Felguera, "Viajeros, eruditos y artistas", 1991, págs. 88 y ss.) como sus hijos Pedro, estudiante en la Universidad de Toledo y Federico, a quien Dauzats regala una acuarela sobre la fachada de la Catedral y un dibujo del interior de la sinagoga del Tránsito, ambos hoy en el Museo Lázaro Galdiano. Diversos apuntes manuscritos en el dibujo señalan la existencia de cerámicas, los colores, así como un cuadro vacío sobre la pared indica: "Tableau de Titien". Guinard no entra en la especulación sobre la supuesta existencia de un Tiziano en la sinagoga, que a Dauzats no hubiera dejado de llamarle poderosamente la atención, dada la naturaleza de su misión en Toledo. Guinard, "Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne Romantique". Págs. 143 y ss. En cualquier caso, dos años antes de la extracción de los cuadros de Tristán los libros de viaje, generalmente fieles en la materia a Ponz y Ceán publicaban normalmente información sobre donde encontrar pinturas de grandes maestros españoles, y sobre la facilidad de su adquisición; es el caso de Cook, "Sketches in Spain, during the years 1829, 30, 31 & 32" Londres, 1834, quien advertía al viajero que podía encontrar obras increíbles en los lugares más insospechados: *Some may yet be traced out, of unknown value, covering the tents of gypsies, or blacksmith's forges. Others served for pistol targets and similar uses, in times when it was said the triumph of those arms was the triumph of the genius of good over that of evil, and the protection of art was one of the first maxims used to deceive and impose on mankind (...). In making inquiries for paintings or sculpture, the amateur should never be discouraged. He will frequently find objects remaining by some accident, where they could scarcely be expected to have existence. This is the case especially in the parish churches*", Vol. 2, págs. 147-155. Por supuesto, señalaba la presencia de los cuadros de Tristán en las Jerónimas: "At the Monjas de la Reyna of Toledo, the altar is painted by him in compartments, in a style resembling the better works of Sodoma", e incluso declaraba poseer una obra de este artista, "a signed specimen by him is in my possession, showing great knowledge of composition and execution", pag. 162. Al menos uno de los cuadros en cuestión, la Adoración de los Magos, fué adquirida en 11 libras por William Stirling-Maxwell a la disolución y venta de la Galería Española en 1848. Alasdair A. Auld, "Some purchases of William Stirling of Keir", *Scottish Art Review*, 1969, Vol. XII, nº3. El Cristo Crucificado del Greco, actualmente en el Museo del Louvre.

²⁶ El Jefe Político Joaquín Gómez calificaba en 1842 la actividad de Gálvez como desastrosa, pues "arrancó tablas y lienzos de altares, retablos y paredes, dejó muchos destrozos de marcos...", ARABASF, 2/53-1.

²⁷ De dichas acusaciones de inhibición vertidas sobre la autoridad civil por Gálvez, el propio Jefe Político, Sebastián García Ochoa, se defendía ante el Ministro de Gobernación el 24 de Marzo, aún con Dauzats en Toledo. "Aseguro á V.I. lo muy sensible que me há sido que se hayan eleva-

el escatológico panorama que describía Gálvez podría justificarse con las extracciones que el propio comisario efectuase, y de las que en 1838 ya existían fundadas sospechas, tras localizarse en la Plaza de Valdecaleros un almacén oculto con obras de primer orden, formado por aquél²⁸. Tal vez sus llamativas intervenciones realizadas durante 1836 provocasen cierto estado de ánimo entre las comunidades propietarias de objetos artísticos, que informaría el criterio que Thomas Roscoe exponía en el anuario turístico *Jenning's* de 1837, sobre la imposibilidad de adquirir "El Diluvio", de Bassano, existente en la Catedral, pues los toledanos "aún no han comenzado a convertir sus pinturas en artículos de comercio"²⁹. Gran error, pues ya en 1827, el mismo Infante de España Don Sebastián, "en una temprana muestra de aprecio y de especulación" hacia la pintura del Greco³⁰, había

do á noticia de S.M. unas quejas tan abultadas de que en esta Provincia se habian extracciones tan escandalosas como se supone cuando hasta ahora, no hay otra noticia que la de la venta de estas cuatro únicas pinturas...". Como vemos, la extracción del Cristo Crucificado del Greco fue absolutamente ignorada. Por su parte, el Gobierno eclesiástico autorizó la venta "a posteriori" una semana después de consumada. Gálvez, auxiliado sin embargo por el Jefe Político acudió por dos veces al convento de la Reina, no pudiendo comprobar la falta de las pinturas la primera de ellas por "haber en ella una festividad religiosa, y pr. lo mismo concurrida de bastante gente, y estar cubiertos los altares, segun el Ritual de su orden Monacal", sobre lo cual la Abadesa negó la información sobre la venta. En una segunda visita se pudo comprobar su falta, aunque la religiosa volvió a negar toda venta de cuadros, "que creyendo ser cuadros los sueltos, y no los fijos, como estaban los del altar mayor, me dijo entonces que no habia vendido cuadros, pero que efectivamente, el día siete del presente mes habia vendido cuatro pinturas que estaban en el altar mayor, á unos Estrangeros en precio de veinte y cinco mil Rs., con licencia del M.R. Arzobispo Gobernador de esta Diócesis...". ARABASF, 2/53-1.

²⁸ Oficios de Agosto y Octubre de 1838, del Jefe Político D. Martín Fomonte al Secretario de Estado de Gobernación de la Península, en ARABASF 2/53-1. Expresa la "confianza que tengo de que no sean los únicos objetos de esta clase que se logre recuperar".

²⁹ Roscoe especula sobre la posibilidad de que este cuadro hubiera inspirado a Beckford su descripción del Salón del Arca pintado por Og de Bassan en las "Memoirs of Extraordinary Painters". "This picture I would gladly have brought with me to England; but the Spaniards, at least at Toledo, have not yet begun to convert their paintings into articles of trade", Roscoe, Ob. Cit. Pág. 291.

³⁰ J. Álvarez Lopera, "De Ceán a Cossío...", 1987, pag. 15. Cook ya había publicado esta información en 1834, antes que Roscoe consignase sus impresiones: "The Assumption of the Virgin, now in the collection of the Infante Don Sebastian, in the great Italian manner, perhaps his finest work; it was formerly at Santo Domingo, Toledo". Álvarez Lopera,

adquirido el lienzo de la Asunción en Santo Domingo el Antiguo, sustituyéndola por una copia de José Aparicio, pintor de cámara.

Gálvez remitió a Madrid una relación de 112 pinturas debidamente clasificadas según su lugar de procedencia, sin que quedase en poder de la Comisión Científica y Artística de Toledo otra información que la dicha y la somera descripción y medidas de los cuadros, junto con los inventarios que realizase por conventos y edificios religiosos³⁰¹. Esta Comisión, constituida el 26 de enero de 1838 quedaba al cargo de un numerosísimo almacén de pinturas, expuesto a frecuentes asaltos por parte de las milicias nacionales que compartían el ex-convento de San Pedro Mártir, mayormente de ínfima calidad, con las que habría de constituir un Museo Provincial³⁰²; y en 1842 lamentaba la falta de aquellos cuadros de gran mérito que Gálvez se llevase, pues para entonces sólo había "unas 400 pinturas asentadas y dispuestas de la mejor manera posible, aunque de ellas sólo 20 ó 30 merezcan estarlo en un Museo", en tanto que se preveía la existencia de un millar de ellas todavía sin recoger³⁰³. Y aunque ya entonces se reclamaban noticias sobre el paradero de aquellos cuadros, aún en 1845 la Comisión de Monumentos rogaba en Toledo a José Amador, secretario de la Comisión Central, que averiguase su destino, sobre lo que no hay constancia de que acabase siendo informada, pues en 1881, Martín Camero anotaba como novedad la posible localización de "El Tránsito de Nuestra Señora" que antes de 1836 debió figurar en la Sinagoga, según testimonio de un canónigo toledano quien "aseguraba haberle visto varias

pag. 184. Cook nos da noticia de otros cuadros adquiridos en Madrid por el Infante, concretamente dos lienzos de Sebastián Muñoz: "two of the best are now in the possession of the Infante Don Sebastián, one being the last remains of the magnificent collection of the Carmen at Madrid, which was lately purchased". Cook, Ob. Cit., pág. 170.

³⁰¹ "Razón de las pinturas que recogió el pintor D. Juan Gálvez, según aparece en la nota firmada por él, en 7 de Julio de 1836, y de los inventarios formados por el mismo que existen en la Sala de esta Comisión, y aparecen suscritos por expresado Sr. Gálvez". Arch. M^o de Santa Cruz. Comisión de Monumentos de Toledo, 856.

³⁰² Se crearon las Comisiones Científicas y Artísticas provinciales por Real Orden de 27 de Mayo de 1837.

³⁰³ Acta de la Comisión de 24 de Agosto de 1842, en ARABASE 2/51-1.

veces en el Museo de la Trinidad o del Carmen de Madrid, marcando el sitio que ocupaba y señalando el medio punto con que terminaba que se adaptaba perfectamente con el de su altar en esta capilla del Tránsito"³⁰⁴. La desaparición de esta pintura había sido comentada por Patricio de Escosura en 1844, que sin conocerla, y haciéndose eco de las palabras de Tomás Ruiz de Agudo³⁰⁵ "por su antigüedad y mérito, llamaba particularmente la atención de los inteligentes: quizá por ello ha desaparecido en estos últimos años (...) "³⁰⁶. En cualquier caso es proverbial la incertidumbre que demuestra la Comisión, no solamente con respecto a los cuadros que Gálvez se llevase, pues también un suceso ampliamente documentado en el Gobierno Político y en la Academia como fué la compra efectuada por Dauzats, es significativamente obviado por José Amador, pues los cuadros de Tristán, "si han sido trocados por otros, puede asegurarse que el autor de semejante trueque ha sido persona y conocedor de mérito"³⁰⁷, o el mismo Parro, quien dice que estas pinturas desaparecieron en 1836, cuando "probablemente irían a parar á Madrid"³⁰⁸.

Si en 1842 la Comisión Científica consideraba la preferencia que debía prestarse a las ruinas de San Juan de los Reyes, la nueva Comisión de Monumentos se planteaba en 1845 su ocupación como Museo Provincial. Durante los primeros meses de dicho año, José Amador se encontraba en Toledo, a donde habría acudido para redactar "Toledo Pintoresca" en la contemplación directa de sus monumentos, de los que algunos diseños llegará a publicar de su mano.

³⁰⁴ "Breves apuntes sobre la Historia de la Capilla de la Santa Fe, edificada en el convento de las Comendadoras de Santiago". Ms. Arch. M^o de Sta Cruz. Cpta. 490. En 1882 la Comisión comienza una nueva investigación para averiguar el paradero de otros dos cuadros extraídos por Gálvez, esta vez unos retratos de los Reyes Católicos que se pretenden reintegrar a San Juan de los Reyes.

³⁰⁵ Tomás Ruiz figura como vocal de la Comisión de Monumentos a su constitución el 19 de Agosto de 1844. Patricio de Escosura lo cita como fuente en relación con la sinagoga del Tránsito, así como en sus comentarios sobre el Taller del Moro, "cuya reproducción y estudio debemos á la laboriosidad del señor don Tomás Ruiz de Agudo". Escosura, Ob. Cit. pág. 77.

³⁰⁶ Escosura, Ob. Cit. Pág. 44.

³⁰⁷ Amador, 1845, Ob. Cit., pág. 189.

³⁰⁸ Parro, 1857, II, pág. 165.

Entre las recomendaciones que como secretario de la Comisión Central dirigiese a la Provincial de Toledo, figuraba que ésta **"recogiese fragmentos de las estatuas que se encuentran en las ruinas del Claustro de San Juan de los Reyes, y una puerta Arabe de una hoja que se halla en el mismo Claustro, tan suntuosa como las del Alcázar de Sevilla"**¹⁰⁹. Aunque ya en 1843 algún empresario particular se había interesado en la compra de aquellas ruinas, el perito de la Comisión en lo que pudo ser una clara tasación y marcado de partes enajenables, Blas Crespo, exceptuó en todo momento de la venta, además de la Iglesia, los claustros alto y bajo y sus dependencias inmediatas, y allá donde cayeron sus fragmentos **"de donde la mano de los extranjeros y de los nacionales ha extraído no pocas figuras, adornos y relieves, de los que todavía, entre el ripio y la tierra enyerbada se oculta una gran parte que el licitador quizá se propone descubrir en provecho propio"**, aunque pudieran ser vendidas **"las ruinas del Patio Grande y sus crujiás, el noviciado que fué, y los comunes"**¹¹⁰. En 1843 Wells visitaba estos claustros, donde sobre penosas restauraciones informadas por dudosos criterios, advertía ciertos detalles discordantes con el encantador y melancólico efecto de las ruinas góticas. La comunicación con el ala destruido ha sido cortada por unos muros que interrumpen el paso por la galería, y delgadas paredes cierran hasta cierta altura alguno de los vanos abiertos al jardín, **"wheter or not in the idea of preserving the other sides from the infection, their arches have been closed nearly to the top by thin plaster walls"** (Fig. 54-55). La visión de las ruinas debía resultar poco inspiradora a los monjes que en 1827 adecuaron claustro y convento para la vida de la comunidad, obras que no dejaron de ser lamentadas cuando, suprimida ésta, la Comisión tuviese el monumento bajo su custodia. Aunque Wells especulaba con un más poderoso criterio para aquella mala restauración, que sin embargo sí sería determinante de las partes que Blas Crespo marcase como ena-

¹⁰⁹ ARABASF, 53-2/2.

¹¹⁰ Comisión Provincial de Monumentos, 1843-44. Arch. Museo de Santa Cruz.

jenables: neutralizar los efectos que en el recuerdo pudiera tener la contaminación visual de otros elementos procedentes de épocas posteriores, muestras de **"penosos resbalones del gusto"**¹¹¹. La arquetípica pureza con que la crítica romántica observe San Juan de los Reyes acarreará que estos elementos extraños sean extirpados antes o después.

¹¹¹ "Whatever may have been the motive of this arrangement, it answers the useful purpose of concealing from the view a gallery which surmounts the cloister, the arches of which would neutralize the souvenirs created by the rest of the scene, since they announce a far different epoch of art, by the grievous backsliding of taste evinced in their angular form and uncouth proportions", Wells, 1846, Ob. Cit. p. 182.

XVI

EL RECONOCIMIENTO ENTRE LAS RUINAS

La Comisión de Monumentos y los primeros pasos de una política restauradora. — La atención a los monumentos árabes de Toledo. — San Juan de los Reyes y el Museo Provincial.

En 1844 Blas Crespo formulaba a requerimiento del Ministerio de Gobernación, cuyo titular era Pedro José Pidal, una relación del estado e importancia histórico-arqueológica de algunos monumentos de Toledo **"que por su mérito artístico deben conservarse en esta capital"**. En ella, junto a San Juan de los Reyes y las ruinas del Alcázar, figuraban otros monumentos árabes como la *Hermita del Cristo de la Luz*, la iglesia del Tránsito y las sinagogas¹². El propio Valentín de Cardenera corrigió los apuntes de Crespo, observando que si bien dichas notas eran dignas de elogio, no dejaban de echarse en falta referencias sobre otros monumentos no menos importantes, pues aunque **"tal vez se dirá que estos Monumentos no corren ningún riesgo por ahora lo que es muy cierto, es necesario inculcar á esa Comision, así como a todas, la necesidad de remitir una relación bien detallada de todos... para que formen la historia de nuestra Nación por los monumentos, y poder vigilar en todo tiem-**

¹² "Apuntes histórico-arqueológicos de varios monumentos de esta ciudad, presentados por el vocal secretario D. Blas Crespo, a virtud de Real Orden de 2 de Abril de 1844", ARABASE, 53-2/2. Además de los ya dichos, Crespo incluía en la relación la Iglesia de San Juan de la Penitencia, el Salón Sinagoga de la Casa ruinosa de Mesa, el Salón Árabe del Taller del Moro, la Parroquia de San Román y las Ruinas de Villena.

po á su conservación"³⁰. Significativamente, de aquella relación de monumentos la Comisión Central formó un presupuesto para restauraciones en San Juan de los Reyes y en cuatro de los monumentos árabes señalados: las dos sinagogas, la mezquita y el Taller del Moro. Pero de la gestión de la Comisión Provincial se dedujo que las cantidades destinadas a estos monumentos, fueron consumidas en su práctica integridad en la adecuación de San Juan de los Reyes para recibir la función de Museo Provincial, cuyos fondos formaban un depósito de difícil mantenimiento en San Pedro Mártir. José Amador había impartido sobre el terreno los criterios a seguir, y no podía sino lamentar esta desatención, pues "los monumentos árabes de esa capital no son por cierto menos preciosos que el edificio de San Juan de los Reyes, y su conservación es tanto más importante cuanto en los que encierra esa capital están representadas todas las épocas del arte árabe, cuyo examen individual y comparativo puede esparcir mucha luz en la historia de las artes españolas"³¹.

Amador pretendía hacer práctica la rehabilitación crítica de la arquitectura islámica con un tratamiento adecuado de sus monumentos y una atención de la que hasta entonces habían carecido, víctimas del desprecio y la indiferencia³² (Fig. 56). Durante su estancia en Toledo había visto cómo unos albañiles destruían "un bello arco de herradura" entre las ruinas de las Casas de la Reina para aprovechar sus ladrillos, y pudo dibujar otro con labores de yesería que, publicado en "Toledo Pintoresca"³³, subsistió hasta su des-

³⁰ Nota marginal a los apuntes de Crespo, ARABASF 53-2/2. La parquedad de los "Apuntes histórico-arqueológicos..." hace aflorar en su comentador marginal la necesidad primera que la Real Orden debía atender, es decir la valoración de crítica histórica, el conocimiento moderno de aquellos monumentos, que se debía hacer operativo en una política de rescate. Esta necesidad se vería satisfecha un año después, con la redacción por el Secretario de la Comisión Central de "Toledo Pintoresca".

³¹ La Sección 3ª dirige en 16/9/1845 a la Provincial de Toledo, ARABASF 2/53-1.

³² "Comisión Central de Monumentos", en Boletín Español de Arquitectura, 1846, pág. 15.

³³ Amador, 1845, Ob. Cit. Pág. 269. Aún en 1851 Cecilio Pizarro nos rinde otro testimonio gráfico de estas ruinas, publicado en el Semanario Pintoresco, pág. 285. "Toledo, ruinas del palacio de Doña María la Grande": amplios muros destechados repletos de decoración árabe a cuya sombra

monte y traslado en 1887. También por entonces visitaba las ruinas de San Agustín, ausente de la relación de Blas Crespo, llevado por los miembros de la Comisión para mostrarle unos sepulcros platerescos, sobre los que se cernía el peligro de una inminente demolición del convento. Mas antes de prestar atención a los sepulcros, advierte la presencia de toda la magnificencia decorativa de los árabes, y su pensamiento es embargado por la melancolía: tristes imágenes que le asaltan sobre los escombros allí donde "resonaron los amorosos acentos de Florinda (...) aquella corte corrompida, que albergó un tiempo en el palacio, cuyas ruinas se conservan todavía como un padrón eterno de semejantes desórdenes"³⁴. Significativas palabras las que traduce José Amador entre los restos de ataurique en los caducos muros de San Agustín, "repetidas distintas veces...: GRACIAS SEAN DADAS A DIOS, Y LOADO SEA SU NOMBRE/EL IMPERIO ES DE DIOS: LOADO SEA SU NOMBRE; ¡DIOS ES ETERNO!". Su emocionada evocación fija el melancólico contrapunto entre imaginación y realidad en el sentimiento romántico por las ruinas. Su clarividencia descubre insperadamente los discontinuos trazos de un magnífico salón árabe, tal vez inatendido testigo de la vida cotidiana de la comunidad religiosa unos años antes, tal vez mudo anfitrión de los militares franceses. José Amador llega a punto de certificar su muerte, de recoger sus últimos rasgos, los que han sobrevivido al expolio por los ilustrados viajeros de la anterior década, una obra de la que sólo queda, para la memoria, una imagen tomada "in articulo mortis". No era el primero en reconocer los fragmentos árabes que afloraban entre aquellos escombros. Guiado por la común maurofilia británica, Lord Mahon había observado cómo los vestigios islámicos otorgaban un acusado carácter a las edificaciones de la ciudad, aunque pocos monumentos de este género pudieran contemplarse como tales, convertidos en iglesias o ruinas: sólo dos mezquitas, una sin otro ornamento que las bandas de estuco envolviendo el espacio, y otra que, modificada por la memoria, bien podrían ser los

sostiene un personaje, en un solar donde se advierten fragmentos de fustes de columnas y algún capitel.

Amador, 1845, Ob. Cit. p. 314.

restos del salón árabe de San Agustín, "containing multifarious pillards within its area, but going to ruin,— the French soldiers having unroofed and otherwise defaced it during the war"³⁰. Wells en su búsqueda de las antiguas arquitecturas árabes de Toledo, por los trazos que de ellas aún debían existir entre las sucesivas edificaciones conventuales que sobre sus palacios se elevaron, también había visitado junto a San Juan de los Reyes en 1843 "the ruins of Roderick's Palace"³¹. Mas la recuperación crítica de los monumentos islámicos en España, llegaría tarde para este monumento, del que José Amador describe sus discontinuos trazos:

"También he observado que en el mismo local existen algunos ornatos de ataurique ó arabescos de lo que en mi concepto debió ser un salón suntuoso. Leyendas arábicas de elegantes y bellos caracteres, se contemplan en los frisos de aquellas magníficas tablas de axaracas u ornatos de cintas que se ven todavía anexas al mismo: la interperie, la mala intención y la rapacidad de algunos viajeros han hecho presa en estos vestigios de la civilización arábica que debían servir para envanecer a la antigua corte de los godos, y que si no se procura su salvación, habrán de desaparecer bien pronto"³².

La Comisión provincial recogió algunos fragmentos de los que alguno quedaría poco después embutido en una esquina del claustro de San Juan de los Reyes, ya convertido en Museo Provincial. En 1846 el Boletín Español de Arquitectura daba la noticia del feliz traslado allí de los cuadros, superada ya la contrariedad por José Amador de los Ríos, y su apertura al público, con lo que el monumento gótico ase-

³⁰ X.Y.Z., Op. Cit., 1845, pág. 155.

³¹ Wells, 1846, Ob. Cit. Pág. 178. Tratando de reconstruir en la imaginación aquellos palacios, busca sus trazas tanto en San Agustín como en la Concepción Francisca. Así también le son mostrados en Santa Fé los restos de un oratorio árabe en la semipenumbra de su iglesia: "Near the choir a small oratory of no greater dimensions than about seven feet square, appears to be the only remains extant of the Arab buildings, which occupied the site. The ceiling is hemispherical, and ornamented in the Arab style; and one of the walls contains a niche surrounded by Arab tracery. I should mention likewise a fountain in the garden, which bears a similar character". Ibidem pág. 166.

³² ARABASÍ, 2/53-1, doc. de 15-2-1845.

guraba su supervivencia, "bajo el cuidado de aquella celosa corporación, libertándolo así de la profanación y de su ruina"³³. Ello supondría a la Comisión la solución del más acuciante problema que le ocupaba, cual era el de la conservación y custodia de las mejores pinturas bajo cuya protección se encontraban depositadas, y la posibilidad de prestar mejor atención a las ruinas de los monumentos de Toledo. En 1848, Legrand dibujaba una de las galerías del claustro habilitadas como museo (Fig. 57): las pinturas se disponen sobre los muros en dos niveles, y en grupos de tres adaptándose al espacio de los lunetos de las crujiás. Las paredes se encuentran repletas, mientras un personaje indolentemente apoyado sobre el antepecho de una de las ventanas abiertas al jardín, el "inteligente" o el viajero dibuja sobre su álbum alguno de los cuadros que observa; su acompañante, tan bien vestido como él, se retira discretamente para no molestar su labor, a la vez que mira de soslayo al resto de los componentes del público: un militar con su pareja, mientras se advierte entre las sombras del fondo de la galería a un clérigo bajo su enorme sombrero de teja³⁴. En 1850 Emile Béguin visitaba el museo donde entre una mayoría de pinturas "menos que mediocres", pudo admirar algunos que "restaurados con inteligencia, serían dignos de figurar entre las obras de arte cuya clasificación cronológica tendría tan gran interés para España"³⁵. La formación de un catálogo de las pinturas venía siendo solicitada por la Comisión Central desde tiempo atrás, "el cual estaba siendo realizado por Don Miguel de San Román, quien marchó a ocupar cátedra en Valladolid sin dejar antecedentes"³⁶, antes del traslado en 1846, aunque para entonces ya se había realizado un mínimo inventario indicando localización, descripción y medidas de

³³ Boletín Español de Arquitectura, 15-10-1846.

³⁴ M. de Assas, 1848, Ob. Cit. n° 43, "San Juan de los Reyes. Ala septentrional del Claustro". C. Legrand copió del natural. Lit. de Bachiller. Pic. de Leopoldo lit.

³⁵ E. Béguin, "Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal", 1850. Pag. 394. "(...) hemos visto una Anunciación, una Adoración ante el Niño Dios y una Pasión imitadas de la escuela alemana, a la manera del siglo XVI, pero que creemos son españolas. Hemos distinguido también un tríptico de la misma época representando las últimas escenas de la vida del Salvador".

³⁶ ARABASÍ, 2/53-1.

107 cuadros y esculturas¹⁵. En 1847, la Central proponía que pese a no ser el Museo de Toledo uno de los mejor dotados, "pues los cuadros en él contenidos hasta el presente no son obras de importancia, y se hallan además colocados y custodiados ordenada y seguramente", por la cercanía de esta ciudad a la Capital del reino y la llamada de "sus ricos y numerosos monumentos", era un punto de frecuente atracción de los artistas, a alguno de los cuales podría encomendarse la "delicada operación de clasificar las pinturas", propuesta que volvía a repetir en 1851¹⁶. Pero en 1853 a Louisa Tenison todavía no le parece un museo: junto a las exquisitas ruinas claustrales, las galerías que se mantienen en pie "han sido convertidas en receptáculo para las malas pinturas que fueron expelidas de los conventos"¹⁷.

En 1848 Manuel de Assas habría preferido borrar una nube de desconsuelo en su colección de estampas, no dando lugar a una representación de las ruinas del claustro de San Juan de los Reyes, emblemático por contra en la documental instantánea del Museo. Dos años antes, Cecilio Pizarro mostraba con especial intención el ala destruido con el suelo tapizado de escombros¹⁸. En 1843 Wells encontraba en aquellas ruinas, tal vez marcado por la melancolía que emanaba de sus injuriados fragmentos, la imagen como prueba visible, de la vanidad y el infortunio de toda veneración humana: un ajado cartel aún adherido a la superficie de una puerta en el claustro, anunciaba todavía indulgencias para la devoción hacia el hábito franciscano; un vestigio dejado allí por la reducida comunidad que lo habitó tras el incendio, antes de ser definitivamente suprimida¹⁹. An-

¹⁵ "Inventario de San Pedro Mártir de Toledo". ARABASF, 53-1/2.

¹⁶ Oficios de 28 de julio de 1847 y 15 de febrero de 1851. ARABASF 53-1/2.

¹⁷ Louisa Tenison, "Castile and Andalusia", 1853, "The ruined cloisters are still exquisite, although unroofed and despoiled of their ornaments; and the passages and corridors have been converted into a receptacle for the bad pictures which were expelled from the convents(...)", pág. 468.

¹⁸ "Claustro de San Juan de los Reyes", O/L (0.79X0.66) C. Pizarro. 1846. Madrid, Museo Romántico. Cat. "Imágen Romántica de España", 1980, nº 73. Cfr. Palma Martínez-Burgos García, "San Juan de los Reyes y el sentimiento de las ruinas en el mundo romántico", en "Toledo Romántico", Toledo, 1990.

¹⁹ Wells, 1846, Ob. Cit. "A curious proof of his still exists in the form of a printed paper, pasted of one of the doors in the interior of the church,

tes que él, Gautier señalaba la evidente presencia sobre los blanqueados muros del refectorio abandonado de "una espantosa pintura colocada encima de la puerta; representa un cadáver medio descompuesto, con todos los horribles detalles en que se complacen los pintores españoles, y resulta aún más repugnante por la capa de grasa que lo cubre... Una de esas amenazadoras sentencias bíblicas que dan terribles avisos a la vanidad humana..."²⁰. Allí dibujaría Wells una galería completa del claustro (Fig. 54) que poco después se llenaría de pinturas, pero no deja de advertir como el devenir que ha aquejado a los monumentos de Toledo compone una triste alegoría sobre la vanidad: así cuando se construyó San Juan de los Reyes, lo fué en un afortunado rincón de la entonces floreciente ciudad; en 1843, esa pintoresca posición prestaba su encanto a la melancolía en la fugitiva belleza de sus ruinas²¹ (Fig. 58-59). Diez años después Francisco Javier Parcerisa hace pública una imagen del claustro donde, como antes hiciera Pizarro, la ruina y la maleza se dibujan sin contemplaciones sobre el estudio erudito de la tracería gótica²², sin que el Museo llegue a merecerle la misma atención que a Assas (Fig. 60). Como intérprete de la ideología de Píerrer, marcada por la especificidad de un medievalismo romántico e histórico-arqueológico cuya raíz ahondaba en "el bello moral de la civilización cristia-

and no doubt preserved carefully by the fifteen or sixteen brothers, who continued after the dispersion... and who were only finally compelled to evacuate their retreat on the occasion of the general convent crusade of the late revolution(...): "Indulgence and days of pardon to be gained by kissing the robe of the brothers of San Francisco (...)", p. 183.

²⁰ T. Gautier, "Viaje por España", I, 225, Madrid, Espasa Calpe, 1932. El viajero francés recuerda haberse sentido, al deambular por las ruinas de San Juan de los Reyes, el protagonista de una novela gótica, "ni más ni menos que los héroes de Ana Radcliffe".

²¹ Wells, *Ibidem*, "The choice of a situation for the erection of this convent was perfect in the then flourishing state of Toledo; and, even now, its picturesque position lends a charm to the melancholy and deserted remains still visible of its grandeur and beauty", p. 178.

²² "Ruinas del Claustro de San Juan de los Reyes (Toledo)". Dib. del natl. y litog. por F.J. Parcerisa. "Recuerdos y Bellezas de España. Castilla la Nueva", 1853. No obstante en 1840, Gautier observaba el ex-convento totalmente blanqueado, a la vez que "la ausencia de humedad y el ardor de la temperatura no han permitido a la mala hierba germinar en los intersticios de la piedra ni entre los escombros..." Gautier, Op. Cit. 225.

na"¹³⁷, o en las misteriosas regiones del Norte descritas en las novelas de Scott, un apasionado motor mueve a Parcerisa a través de un país zarandeado por tribulaciones bélicas y políticas, en una labor que consideraba "un justo tributo de admiración", a la vez que "un último adiós a los monumentos que iban cayendo bajo la piqueta revolucionaria". También en 1853, Louisa Ténison aparta a un lado los cuadros del museo para admirar las ruinas del claustro, testimonio vivo del pillaje francés y de la barbarie de los españoles sobre una ciudad que, con sus calles desiertas y sus conventos desolados, no es rica en nada, salvo en melancólicos recuerdos: "she remains a lifeless sepulchre"¹³⁸.

¹³⁷ Vicente Mestre Abad, "Recuerdos y Bellezas de España: su origen ideológico, sus modelos", en GOYA, 1984, n.º 181-182, Págs 86 y ss.

¹³⁸ Ténison, 1853, Ob. Cit. "(...)In a later invasion her beautiful convents were pillaged, and the hands of Spaniards themselves have since completed her ruin". Pág. 4711.

XVII SEPULCROS, RECUERDOS DE LOS HEROES HISTÓRICOS

La ejemplaridad del héroe y la triste suerte de su sepulcro.— San Agustín, galería de sepulcros: imágenes de la Melancolía.— El salvamento de la escultura funeraria como directriz de política artística.— Los sepulcros de los Condes de Mérito y su rescate entre las ruinas.

La nostalgia de Pífferrer no es una evocación al uso ni un regreso onírico al pasado. Es melancolía que parte de una realista, y por ello dramática, consideración de lo tangible y de la paulatina desaparición de esos testigos históricos, cuya pátina renegrida da fe del ocaso. "Damas, reyes, condes, magnates, caballeros, trovadores, todo pasó; el soplo del tiempo los borró el suelo en que habitaron, el polvo de las revoluciones encubre y gasta sus escudos, tal vez ni sus tumbas, sus orgullosas y espléndidas tumbas habrán podido librarse del vértigo general (...) "¹³⁹. Tras estas palabras, escritas por Pífferrer en 1839, se advierte el sepulcro del héroe como piedra de toque de un anhelo de renovación nacional, de reparación de la imagen que los viajeros habían trazado en un país del que la propia conciencia histórica estaba ausente. Los revolucionarios de 1820 ya habían hecho bandera del recuerdo histórico en la imagen del caudillo comunero Juan de Padilla. En Villalar, el antiguo guerrillero Juan Martín "El Empecinado", impulsaba en 1821 una ex-

¹³⁹ Mestre, 1984, Pág. 89.

cavación en la plaza donde se ajusticiase tres siglos antes a los jefes rebeldes, en busca de sus cenizas. Los supuestos huesos del héroe concitaron desde Zamora a los amantes de la libertad para levantarle un digno cenotafio, **"Corred, pues, Ciudadanos, a llorar sobre su frío sepulcro, a derramar en él sufragios religiosos y lágrimas de ternura, y a jurar por sus sagrados Manes O MUERTE O LIBERTAD"**³³⁶. **"La Libertad restaurada"**, un drama patriótico de 1820, representaba **"un templo magnífico rodeado de sepulcros"** donde **"un coro de sombras"** recita canciones heroicas durante la liberación del **"Genio Español"** de sus cadenas³³⁷. Según el folletín antes citado, de la revista **"El Siglo XIX"** de 1837, el héroe Padilla prestaba juramento de amor y fidelidad en el interior de un panteón familiar. La acción política dejó olvidados a su suerte muchos otros sepulcros en el interior de los templos y recintos conventuales, a medida que éstos eran abandonados y sus comunidades suprimidas. Pero en 1836, al tiempo de la gran exclaustación, una emergente clase intelectual burguesa vuelve a dar este carácter conmemorativo y patriótico a los antiguos monumentos **"única joya que no han podido arrancar de su seno ni las invasiones ni el vuelo devastador de los siglos"**³³⁸. Pese a ello los lúgubres pa-

³³⁶ F. Martínez Gil e I. Sánchez Sánchez, 1988, Ob. Cit.

³³⁷ A. Peers, **"Historia del movimiento romántico español"**, Madrid, 1954, I, 213.

³³⁸ Pedro de Madrazo, **"Demoliciones de conventos"**, **El Artista**, 1836, III, 9, Pág. 97. En este punto queremos volver a incidir sobre la ambigüedad que caracterizó a la intelectualidad romántica española, entre el culto al pasado y los deseos de renovación, como ha señalado Ignacio Henares, entre la crítica a los procesos urbanos de la desamortización y la necesaria consideración de las reformas, lo cual pudiera ser también observable en sentido inverso. Baste señalar a personajes como Pérez Villamil, defensor de Cádiz contra los Cien Mil Hijos de San Luis en 1823, y exiliado en 1842 por sus simpatías hacia los moderados. O más claramente el caso dado por la reproducción del célebre artículo de Pedro de Madrazo aquí citado realizada en 1836 por diversos medios reacios a la reforma, como el periódico **"El Español"**, que lo reprodujo íntegramente, y por un panfleto clerical, **"El Amigo de la Religión y de los hombres"** (Madrid, Imprenta de Don Nicolás Pardo y Pimentel), varias veces suspendido por las autoridades y de modo constante ocupado en denunciar la situación en que se subsumía al clero y a la Iglesia española. Sin pronunciarnos sobre la posición de Pedro de Madrazo, cuyo nombre silencia esta publicación, ante el hecho comentado, podemos no obstante advertir como los argumentos, las representaciones y hasta el lenguaje de otros textos del panfleto se prestan a la solución de un juego de identidades. Especialmente interesante es el texto

redones de los conventos, de inevitable visión en muchos lugares interrumpiendo la feliz perspectiva pública de las ciudades, una vez que las demoliciones comenzaron a sucederse, comprometían su existencia con la de tantos sepulcros, retablos y riquezas artísticas como encerraban.

En semejantes circunstancias, y al hilo de la creación del primer museo público en España, había dictado disposiciones al respecto ya el gobierno **"intruso"** de José I en 1809, dando providencia para el salvamento y reunión de los sepulcros y restos de los héroes históricos, tanto con el fin de contribuir al adelantamiento de las artes con su conocimiento y estudio, como de guardar la memoria de aquellos hombres ilustres cuyos restos se encontrasen en los conventos afec-

titulado **"La Visión"**, publicado en la primera entrega. El narrador penetra con el crepúsculo en el convento de Mínimos de la Victoria en Madrid, cuya cúpula **"el sol rojizo de una tarde de julio doraba por última vez (...)".** Desplómase a golpes de la pica su antigua techumbre, y el que ayer fue templo, hoy es escombros, polvo y ruinas. La multitud contempla en triste silencio los restos de aquellas bóvedas sagradas (...). El tráfago urbano envuelve la visión del edificio que vive sus últimas horas, mientras el narrador permanece ante un sepulcro **"en lúgubres meditaciones. Cierra la noche. El inmenso gentío que transita por las calles inmediatas, crece por momentos como torrente impetuoso que engruesan los arroyos de las montañas"**. Entonces comienza la pesadilla del narrador: la multitud toma el vasto edificio, y como en las visiones de ciertos cuadros de Pérez Villamil concebidos durante aquellos años, o de Eugenio Lucas, el bullicio contemporáneo se transforma en una fiesta en el interior del monumento, donde **"las mugeres bailan como los niños, los hombres cantan como las mugeres; los niños se embriagan como los hombres, y todos repiten en coro: gloria al siglo; gloria al oro, gloria al placer!"**. Entre tanto un personaje que observa el gran festejo, creciendo por momentos repite varias veces **"ESTO VA BIEN; y crece el coloso, y la sombra del nogmon va a señalar una hora en el cuadrante"**. Es Crono, el espíritu del siglo, Saturno o el Coloso pintado por Goya, que se levanta sobre la multitud frenética, derribando la cúpula del edificio al llegar a ella su cabeza. La tormenta se abate sobre la escena, pero es tomada por **"la luz de las antorchas y de los fuegos artificiales"**, mientras los arquitectos al observar la brecha tratan de repararla en vano: **"trasládanse a las ruinas de un edificio antiguo que se halla a las inmediaciones. Allí hay piedras que están aún enteras y buenas; pero los arquitectos solo recogen el polvo que las cubre, y pretenden sostener lo que está ruinoso con lo que ha caído. Después de haber recogido el polvo y los escombros, revisten uno y otros de grandes pliegos de papel y esclaman satisfechos: ¡hemos restaurado el edificio! ¡su base es inalterable! ¡su duración es eterna!"**. Finalmente el edificio se desploma, mientras el Coloso ya toca con su cabeza las nubes, **"su mano izquierda tremola un estandarte con este lema en un lado: SEDICION; y del otro, RUINA. A cada paso que anda sobre las ruinas del edificio brotan torrentes de sangre las víctimas que pisa, y de esta sangre se forma un lago que crece y sube hasta la boca del coloso (...)"**, págs. 13-24.

tados de supresión³⁰⁹. Durante los años revolucionarios en Francia los monumentos habían padecido la destrucción debida a una época oscura que se pretendía borrar de la historia: también entonces una Comisión de Monumentos dictó instrucciones y creó comités municipales para el salvamento de los antiguos sepulcros de grandes personajes; el 15 de Fructidor del año III se inauguraba el Musée des Monuments Français, y su creador, el ciudadano Alexandre Lenoir fue ensalzado por la crítica como aquel cuya **"mano poderosa mantiene los siglos sobre el borde del abismo"**³¹⁰. En cumplimiento de las medidas que se dictasen en España entre 1835 y 1837 no pocos retablos serían despedazados, fragmentariamente reunidos en depósitos provinciales, cuando no tuvieron la fortuna de marchar al Museo Nacional de Pinturas, mientras los sepulcros sucumbirían a la piqueta de no ser trabajosamente rescatados por la crítica. Y es que el aprecio público a cuyo impulso nacieron y se mantuvieron erigidos los monumentos parecía ya entonces cosa del espíritu otros siglos, como exclamaba Pedro de Madrazo, **"(...) porque ya se ha desvanecido la creencia que los costeaba, el ingenio que tan a menudo las proyectaba..."**³¹¹.

³⁰⁹ M^{te} Dolores Antiguada, "La primera colección pública en España: el Museo Josefino", en Fragmentos, n^o 11, 1987. El decreto fue dictado el 9 de marzo de 1809. Dichas medidas se harían extensibles a todos los monumentos sepulcrales presentes en los ex-conventos del país, en otro decreto del 21 de junio de 1810. En esta instrucción ya se especificaban los nombres de aquellos personajes de la historia del arte que debían ser recuperados preferentemente: "Se ordenaba conservar los monumentos sepulcrales de hombres ilustres, insignes o muy célebres en las bellas artes en la catedral o iglesia principal de cada lugar; entre ellos se especificaban los casos de Cervantes cuyas cenizas estaban en el convento de las Trinitarias de Madrid o del escultor Gaspar Becerra que estaban en los Mínimos de la Victoria de la misma capital. De esta manera, mantenían el recuerdo de todos los hombres célebres de la historia española y se conservaban los monumentos de algún valor artístico".

³¹⁰ Alexandre Lenoir, "Description Historique et Chronologique des Monuments de Sculpture réunis au musée des Monuments Français", 5^a Ed. 1800, p. 10.

³¹¹ Madrazo vaticinaba el difícil problema que ofrecían los monumentos sepulcrales expuestos a la extracción, aunque fuese, como las pinturas, con objeto de su salvamento: "¿que son estas bellezas despedazadas, mutiladas, arrancadas de sus fábricas? lo que los versos de un poema como la Iliada desparramados sobre el tocador de las cortesanas". El Artista, 1836, pag. 97-99. Nueva ambigüedad: recordemos el encubrimiento prestado por Madrazo a Taylor desde las mismas páginas de esta revista.

Aquellos sepulcros se mostraban obsoletos frente al interés positivo dominante, habían perdido su razón de ser como valor público apreciable. Sólo la penetración crítica se presentaba como dudoso dique frente a una eutanasia que, en última instancia, ella misma podía propiciar.

En 1839 Nicolás Magán, tomando apuntes para escribir la historia de los monasterios de Toledo, vagaba por el abandonado convento de San Agustín copiando los epitafios de una numerosa galería de sepulcros que aún se mantenían en los arruinados muros, pues a la dicha de ser magnífico, había sido **"también dichoso en muchos hijos ilustres"**. Allí evocaba el sentimiento de caducidad que produciría la imagen: **"Aunque este convento está casi completamente arruinado, no desagradará al lector saber varias memorias antiguas de inscripciones sepulcrales, patronatos que están instituidos en este convento dignos de conservarse, y de los que apenas se conservan tristes ruinas y muy oscuros vestigios"**. Aún era reseñable la reciente habilitación de su iglesia en 1833³¹², pero en 1843, toda la arquitectura conventual se encontraba a punto de demolición, y sus restos apenas apreciados por inteligentes y rapaces viajeros, **"(...) la invasión francesa por un lado, y la expulsión moderna de los Religiosos por otro, han sido causa de la total destrucción de dicho convento, en el que ya no pueden verse esos sepulcros de familia"**³¹³. Los apuntes de Magán no sólo nos revelan el trabajo realizado para rescatar el ingente cúmulo de memorias sepulcrales que quedaban al azar del destino: él es en Toledo un testigo de excepción de su diaria fragmentación y deterioro, de la consunción que la historia había depurado a la vanidad humana, tal vez confiada un día en una dudosa perpetuidad más allá de la muerte. Aquellos sepulcros eran la alegoría tangible donde el romanticismo reconocía la propia enseñanza moral del pasado, no solamente de sus glorias, sino también de su caducidad, **"el estado gran-**

³¹² Nicolás Magán, "Apuntes para la Historia y descripción de todos los monasterios que hay y ha habido desde los tiempos más remotos en Toledo, por N.V.M., 1839". San Agustín "fue destruido por los franceses y en Enero de 33 se reedificó en parte y se bendijo la Iglesia que es un poco mas pequeña que la antigua".

³¹³ Magán, "Galería de Pinturas. El entierro del Conde de Orgaz", Semanario Pintoresco Español, 1843, pág. 169.

dioso y floreciente de la época que les vió nacer, y su olvido y destrucción, el triste y desconsolador de la que alcanzamos al presente, y el porvenir que espera á lo que aun nos resta de tan preciosos recuerdos"⁴¹. Guerra y reforma habían dejado la ciudad cubierta de ruinas, en templos, panteones, conventos. Magán, como Piferrer, observa en ellas una realidad que va más allá de la pura alegoría, ésta ya de un modo implícita en la auténtica naturaleza del sepulcro:

"Sus fundadores, que creyeron perpetuarse, engastándose en la concavidad de un muro de su iglesia ó su capilla, no previeron que llegaría un día en que sería profanado su más recóndito asilo, y violada de ese modo su mansión de quietud, sus restos mortales serían confundidos con el escombros y polvo de sus magníficos sepulcros".

Las reflexiones de Nicolás Magán no eran la simple consecuencia de un romántico gusto por lo lúgubre, antes bien un exponente de la preocupación que embargaba a aquellas minorías ilustradas a quienes los acontecimientos habían asignado la tarea de hacer de la historia un monumento conmemorativo del presente. Así cuando Magán escribe estos pensamientos en 1843, la Comisión Científica y Artística de Toledo ya había puesto a salvo de las ruinas del Carmen Calzado los sepulcros de los Condes de Fuensalida, monumento que había sido especialmente encarecido por Ponz⁴², y se hallaba al resguardo en el depósito de San Pedro Mártir⁴³. En el Carmen había advertido también Magán la presencia del cenotafio de Juanelo Turriano en un subterráneo cegado de escombros⁴⁴. Y entre los espantosos relieves de la iglesia, una

⁴¹ Magán, "Antigüedades Españolas. Sepulcro de los Condes de Fuensalida", *Semanario Pintoresco Español*, 1843, págs. 356-357. Ibidem la siguiente referencia.

⁴² Ponz, I, III, 42.

⁴³ Aunque Magán da noticia a pie de página sobre su traslado, el texto escrito con anterioridad mostraba los rasgos de un fundado vaticinio: "(...) cuando la invasión francesa fueron abiertos y profanados por la brutal soldadesca, notándose aun dispersos algunos huesos, confundidos entre las ruinas y los escombros del enunciado convento. Muy pronto dejarán de existir los sepulcros, y la memoria de ellos y de su contenido quedará quizá tan solo consignada en las páginas del *Semanario*". Ibidem, 1843.

⁴⁴ Magán, "Juanelo Turriano", en *Semanario Pintoresco Español*, 1839, nº29, pág. 230.

imagen sublime en el "imponente contraste" que guardaba la etigia sepulcral del Conde por su delicado dibujo y su suave textura, la que grabada presentaba al público, como imagen de la Melancolía (Fig. 64). Tal vez sea Magán ese personaje que, tocado de alta chistera, observa los sepulcros y arcosolios embutidos en el muro de la Capilla de Santa Quiteria, en la Concepción Francisca, en un cuadro de Cecilio Pizarro fechado en 1846. Un alud de escombros es vertido al interior de la capilla por una puerta, y se desparraman a sus pies, junto a una cabeza de piedra que ha rodado hasta allí, el cuerpo descabezado de otra estatua, y un ostensible hueso puesto en pie a no eludir la escena. Sepulcros góticos y sepulcros platerescos que el anticuario contempla quizá anotando sus epitafios, quizá trasladando su triste imagen en su cuaderno, tal vez sus últimas memorias⁴⁵ (Fig. 62-63).

La Comisión Central dirigía su atención desde 1844 a los Monumentos bajo "su doble carácter de históricos y artísticos". El culto a la memoria alcanzaba su punto crítico ante la situación en que iban quedando las sepulturas de los héroes históricos. De este modo, "(...) aspiró también a salvar los monumentos sepulcrales de los grandes hombres que habían sobrevivido a la borrasca de la última guerra civil, y no pudo menos de llenarse de indignación al ver el estado en que se hallaba tan rico depósito de las glorias nacionales (...). Los sepulcros de los héroes, cuyos nombres son la admiración de Europa, habían sido violados sacrilegamente; los huesos venerandos de los más valerosos capitanes, de los más doctos literatos y jurisconsultos habían desaparecido entre los escombros o yacían arrojados en inmundos lugares"⁴⁶. En 1846 la Comisión hacía de ello di-

⁴⁵ Pizarro, "La Capilla de Santa Quiteria", O/L (0.79X0.66), Museo Romántico de Madrid. El Catálogo del Museo lo titula "Interior de San Juan de los Reyes", aunque el mismo diseño, firmado por J. Blanco y grabado por Sierra, se presentaba con aquel título ilustrando otro texto de Magán, publicado en *Semanario Pintoresco* de 1848, nº8, pág. 57, donde el anticuario transcribe los epitafios más significativos. "Los más de estos sepulcros se están desmoronando, y los restos mortales de los patronos se hallan confundidos con los escombros de sus propias tumbas... Los demás sepulcros están destrozados y no conservan epitafio alguno, y aun quizá estos mismos que he referido se confundirán muy pronto..."

⁴⁶ "Comisión Central de Monumentos", en *Boletín Español de Arquitectura*, 1846, p.15.

rectriz programática; ese año le ocupaba el proyecto para salvar el sepulcro del Cardenal Cisneros de su emplazamiento en la entonces suprimida Universidad de Alcalá³⁵⁰, en el que trabajaba José Amador. Como hemos dicho, tiempo antes de que se oficializase a nivel general, la Comisión de Toledo había procurado el salvamento de algunos monumentos de esta clase. Pero ello no obstaba para que la Central, ya desde 1844 recomendase vivamente a la de Toledo, sumamente preocupada con su depósito de pinturas, "se ocupase igualmente de la investigación de otros objetos artísticos y de tanto interés como los cuadros, cuales son los monumentos de escultura y de talla en mármol, piedra ó madera, como enterramientos y sepulcros de personajes célebres... de los que es de suponer existan algunos en los conventos suprimidos de antiguas fundaciones"³⁵¹. Tanto en ello, como en la apreciación hecha por la Central a los "Apuntes histórico-arqueológicos" de Blas Crespo sobre la falta de referencias al Hospital de Santiago de los Caballeros (donde en 1786 Jovellanos había descubierto y copiado seis inscripciones sepulcrales en "versos leoninos"³⁵²) descubrimos el pensamiento de Carderera, quien allí habría admirado sus sepulcros cuando visitase el Alcázar en 1838. Allí se encontraba el sepulcro emotivamente llamado de "La Malograda" en 1848, pero antes de ser publicado por Magán³⁵³ (Fig. 64), había merecido la atención de Pérez Villaamil, quien lo dibujaba hacia 1840³⁵⁴. La "Iconografía Española" de Valentín de Carderera, comenzada a publicar en 1855, tendría el objetivo declarado, según Boix, de "evocar al mismo tiempo que los sucesos, el ambiente en que se desa-

³⁵⁰ "Informe sobre la traslación á la corte de los sepulcros del Cardenal Cisneros y del arzobispo D. Alonso Carrillo de Acuña, presentado á la Excm. Comisión Central de Monumentos por sus individuos don Aníbal Alvarez y don José Amador de los Ríos, secretario de la misma" (1846).

³⁵¹ Notas marginales del 20 de Agosto de 1844, suscritas por Pedro de Madrazo y Valentín de Carderera, en ARABASF 53-1/2.

³⁵² Real Academia de la H.^a 9/3941, "Reconocimiento de epitafios de Toledo".

³⁵³ Magán, "Fundación del Hospital de Santiago en Toledo y sepulcro de La Malograda", *Semanario Pintoresco* 1848, n.º 40, pág. 313-314. Grabado lateral del sepulcro, por E.V.-J.L.

³⁵⁴ "Sepulcro de La Malograda". Lápiz, Museo de Pontevedra. Cat. Arias Anglés, n.º 713.

rollaron y las particularidades y costumbres de los que fueron protagonistas de los mismos y en ellos intervinieron"³⁵⁵; y que en realidad sería, imagen a imagen, una verdadera galería de sepulcros, dibujados todos los originales de la obra por aquél, varios de ellos en Toledo tal vez años antes³⁵⁶ (Fig. 65-66).

A comienzos de 1845 José Amador era llevado al arruinado San Agustín, cuyos epitafios habían sido tan minuciosamente estudiados por Magán, quien sobre su transcripción, verdadera acción piadosa, prevista la inmediata desaparición de tan oscuros vestigios, no había llegado a formular apreciación crítica o estética ninguna del convento o los enterramientos, naufragando entre ruinas y melancolía. Por eso Amador, guiado por los vocales de la Comisión Provincial, puede hablar del "descubrimiento" de dos estimables sepulcros, un hallazgo entre las ruinas, sometidas ya a derribo en Febrero de ese año: "Continuando las investigaciones arqueológicas que como usted sabe estoy verificando en esta capital, he tenido hoy el sentimiento de encontrar en el derribo del que fué convento de San Agustín dos enterramientos del mejor tiempo del Renacimiento y dignos del célebre Berruguete ó de Borgoña, empezados ya a destruir por los albañiles que se han empleado en el citado derribo"³⁵⁷. Los trabajos de demolición debían de ser seguidos por los miembros de la Comisión, quienes no querían dejar pasar la vecindad del Secretario de la Central sin

³⁵⁵ Felix Boix, 1931, Ob. Cit.

³⁵⁶ Carderera, "Iconografía Española, colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes capitanes, escritores, escritores, etc... desde el siglo XI hasta el XII", 1855-1864. Su precedente gráfico, según Boix (1931) habría sido la obra de Ch. Alfred Stothard "Monumental effigies of Great Britain", Londres, 1817. También podemos ver la precedencia del "Musée des Monuments de France", de Alexandre Lenoir, anterior a la apuntada. Carderera incluye los siguientes sepulcros de Toledo: XI "D. Alfonso el Sabio. Estatua votiva en la capilla mayor de la Catedral de Toledo". XXX "Enrique II de Castilla. Estatua sepulcral copiada de la que existe en la Capilla de Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo". XXXI "Juana Manel, esposa de Enrique II". XXXII "Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, en la Capilla de San Blas". LI "El Condestable D. Alvaro de Luna".

³⁵⁷ Comunicación de José Amador, ya secretario de la Comisión Central, eventual residente en la ciudad previo a la publicación de "Toledo Pintoresca", al Jefe Político provincial, de 15 de Febrero de 1845. ARABASF, 53-2/1.

encarecerle las infaustas circunstancias de aquellos enterramientos. Entre las recomendaciones que Amador dejase escritas figuraba **"que se recogiera igualmente algunas estatuas existentes en portadas de Conventos que se están demoliendo ó amenazan ruina"**¹⁰⁶, mas el derribo de San Agustín sería fulminante y especialmente falto de escrúpulos, según nos cuenta Parro, tal como fué destruida la misma escultura del santo, de Manuel Gutiérrez, que cubría la puerta principal¹⁰⁷. El informe que Amador rinde al Jefe Político solicitando autorización para extraer los sepulcros del convento, además de trazar el estado de deterioro en que ya habían caído, es un encarecimiento crítico del sistema decorativo plateresco: sobre los medallones descabezados, columnas, capiteles y pedestales ya ausentes, **"solo han quedado íntegros los esquisitos y inestimables frisos, partos de una imaginación lozana y de una época tan venturosa para las artes como lo fué el siglo XVI"**, los arcosolios y los elegantes epitafios latinos¹⁰⁸. Su emblemático frontispicio para **"Toledo Pintoresca"** era ya una declaración del interés con que observaba su sistema decorativo, ello a pesar de que el plateresco no se hallaba todavía lo suficientemente reconocido para que Amador se saliese de la dirección crítica dada por Ponz como un estilo de transición, y así se mostraría al comentar la portada del hospital de expósitos¹⁰⁹. Antes que Amador, allá donde Roscoe había observado el interés exótico, **"barbarous taste"**, de la efusión ornamental como **"belleza pintoresca"**, Wells no dejaba de advertir **"the evil effects resulting from the ill-guided and unrestrained powers of imagination"**, y en la portada comentada, **"one of the bad examples of the style of the period"**¹¹⁰.

Considerando la heroica ascendencia de los propietarios de los sepulcros encontrados, José Amador reclamaba al Je-

¹⁰⁶ ARABASE, 53-2/2.

¹⁰⁷ Parro, 1857, II, p. 89.

¹⁰⁸ **"De las bellisimas columnas que los decoraban sólo han quedado los capiteles y un pedestal, viéndose sin resguardo alguno las pilastras que los enriquecen. De los exquisitos medallones que exornaban los ángulos de los arcos y entablamentos han desaparecido algunas cabezas: la cornisa se encuentra rota por muchos lados y los niños que se veían sobre él, se hallan también mutilados dolorosamente"**. ARABASE 53-2/1.

¹⁰⁹ **"Toledo Pintoresca"**, 1845, págs. 122-123.

¹¹⁰ Wells, 1846, Ob. Cit., pág. 156.

le Político **"los ponga a salvo de la interperie, la ignorancia y el vandalismo"**. Autorizado por éste el traslado, el 17 de Febrero, asistido Amador por Pedro Pablo Blanco y por dos presidiarios, **"a pesar de la penosa lluvia se empezó la obra de traslación"**, encontrándose el mismo día 18 extraídas **"sin la menor lesión, todas las piezas que coronaban el cornisamento"**, y el 24 quedaban concluidos los trabajos. Su nueva colocación podría subvenir la necesidad de encontrar un digno sepulcro a los huesos insepultos de los reyes Recesvinto y Wamba, exhumados oficial y solemnemente de los sótanos de los Capuchinos por el propio Gobierno Político el 23 de Febrero de 1845, y depositados por el cabildo entre las joyas del tesoro catedralicio¹¹¹. Pero esta proposición de José Amador no debió ser gratamente considerada por la Comisión Provincial, quien en abril enviaba a la Central unos diseños para la Capilla de Reyes Viejos de la Catedral, **"en un arco ojivo, hueco de una ventana figurada"**, donde **"con sólo construir las urnas y ennoblecerlo con algunos adornos quedaría con bastante elegancia"**¹¹² para morada de los reyes godos. Mientras, los sepulcros platerescos podrían reconstruirse en el Panteón Provincial (Fig. 68) que, tras el desalojo de las pinturas, se quería hacer de la iglesia de San Pedro Mártir, donde desde 1843 reposaban los Condes de Fuensalida.

Simultáneamente, Narciso Barsi, secretario de la Provincial, había realizado algunas investigaciones acerca de la genealogía de los cenotafios recién adquiridos, así como gestiones para la localización de un "protector" para los restos de tan ilustres personajes, Don Diego Hurtado de Mendoza y D^a Ana de la Cerda, Condes de Mélito, alguien que **"se dig-**

¹¹¹ Parro, 1857, I, 592-593. En **"una urnita como de media vara de larga y poco menos alta, torrada en terciopelo carmesí y galoneada de oro, con sus cerraduras doradas, que contiene los pocos restos que pudieron recogerse por la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos, de los Reyes godos Recesvinto y Wamba, que estuvieron sepultados en la bóveda de la iglesia de Santa Leocadia junto al Alcázar, y habiéndose destruido esta se procedió oficial y solemnemente a su exhumación y se depositaron por el pronto en esa caja provisional trasladándolos procesionalmente a la Catedral..."** Manuel Castaños Montijano nos habla del olvido en que habían caído en el interior de una alacena, en 1900 (Bol. de la S.A.T. nº2 de 23/3).

¹¹² ARABASE 52-2/2.

nara proceder a la colocación de los expresados sepulcros y traslación de los restos que deben existir bajo la bóveda que se halla debajo del sitio en que estuvieron aquellos (...)” en San Agustín. Para ello la Comisión se dirigió al Duque de Medinaceli, invitándole a ello en concepto de descendiente del Sr. Mendoza. Pero el Duque contestó el 6 de Julio de 1845 “que según los antecedentes que obraban en su archivo, no debió existir parentesco alguno con el referido D. Diego, y si D^a Ana de la Cerda es hija de D. Inigo, cuyo matrimonio y sucesión se ignoran, no corresponde a la línea primogénita (...)”, en tanto que derivaba la responsabilidad genealógica sobre los despojos de los Condes de Mérito, hacia el Duque de Osuna y del Infantado, de quien “Don Diego Hurtado de Mendoza podía ser uno de los antecesores”, por lo que “tiene sin duda este Sr. un derecho preferente a participar del distinguido honor de recoger los restos mortales de sus ilustres antepasados, del que no creía posible poderle privar”. Lo que parece una pequeña “vendetta”, casi una broma entre aristócratas, con los despojos de los antepasados en indolente juego. El 29 de Octubre de 1844, se habían celebrado las exequias del anterior Duque de Osuna y del Infantado, ex-director del Real Museo D. Pedro Téllez Girón y Beaufort, en la Iglesia de Santo Tomás de Madrid. Para la ocasión se había erigido un catafalco, diseñado por Valentín de Carderera, un templete central de cartón piedra, a la manera del goticismo franco-germánico, en cuyo centro, y aventadas por la aérea tracería gótica del primer cuerpo, las cenizas del Duque recibirían el homenaje que se tributa a los héroes³⁵. Su digno sucesor no podía menos que merecer el monumento, aunque efímero, elevado a su linaje por los artistas de la Corte, recogiendo piadosamente los despojos de sus ancestros. La estampa del catafalco se grabó a la par que un retrato del difunto posando ante la balaustrada del patio de su mansión en Guadalajara. El nuevo duque del Infantado tal vez no recibiría una

³⁵ Conocemos el catafalco por una litografía del establecimiento de Barchiller. Pic de Leopold lo litografió. Valentín de Carderera lo inventó y dibujó. O.M. López Aguado lo dirigió. El Siglo Pintoresco, Madrid, 1845, I, 119, publicaba asimismo una viñeta grabada por Múgica sobre el diseño de Carderera.

boyante herencia, aunque dió para financiar el salvamento del sepulcro de su familia en el convento de agustinos de Toledo. Nobleza obligada a recoger sus propios despojos cuando hasta su palacio cae en pedazos³⁶. El Duque tardaría en contestar. Tal vez no llegó a intervenir nunca directamente en el asunto. Su administrador en Toledo, Antonio García del Corral, participó no obstante, en el mes de Noviembre, en la formación del presupuesto de restauración, y tal vez abonó el precio que se debía adeudar el propietario del ex-convento desde Febrero, recibiendo instrucciones en todo caso, por intermedio del Marqués de Alcañices, a quien finalmente se dirigieron los agradecimientos de la Comisión Central.

Afianzado el aristócrata pagador, Pedro Pablo Blanco era llamado a Toledo con la clave de colocación de los fragmentos del monumento sepulcral, en un momento en que la Comisión se encontraba plenamente ocupada en el traslado del Museo a San Juan de los Reyes, demorando la enjundiosa labor de localizar los restos de los Condes de Mérito entre los escombros de San Agustín. El 19 de septiembre de 1846 el Boletín Español de Arquitectura daba la definitiva noticia del salvamento de los sepulcros, y el día 30 una delegación de la Comisión se dirige a San Agustín, ya prácticamente destruido, en busca del lugar donde se hallaba la cripta de su familia, a fin de rescatar sus despojos. La capilla de la antaño venerada Virgen de Gracia se hallaba ya entonces cegada por “seis o siete varas de escombros”, lo que nos habla elocuentemente del estado de devastación en que se veían sus ruinas. Al no ser así posible dar con su entrada,

³⁶ Ford, II, 185, veía el Palacio del Infantado como “una abominación de desolación: las habitaciones de ceremonia están divididas con tapique, habiendo quedado reducidas a las necesidades de sus antiguos inquilinos. Es melancólico pasear por este palacio, que es un objeto muy propio del país cuyo pasado esplendor lucha con su actual decadencia. Los magníficos techos de artesonado, por estar fuera del alcance de la mano, se burlan, con su dorada magnificencia, de la indigente miseria de las paredes que hay más abajo, y los azulejos conservan sus diseños de Primiticcio. (...) Este palacio fue completamente destripado por los invasores republicanos, irritados ante la hospitalidad de que fue objeto en él su mismo rey en su hora de desgracia”. Frías, Ob. Cit. fol. 115, atribuye el saqueo del palacio del Infantado al prefecto de la provincia en 1810, Gregorio de Salas, quien extrajo su rico mueblaje a Toledo cuando fué destinado a esta ciudad por el gobierno intruso.

fue necesario romper la bóveda de la cripta para penetrar al interior, en cuyos nichos se encontraban los perseguidos restos mortales. El acta del hallazgo es una viva crónica del suceso, del que podía envanecerse la Comisión Provincial, suscrita por el propio Parro, de la mano de Narciso Barsi:

"En la ciudad de Toledo á treinta de Septiembre de mil ochocientos cuarenta y seis en cumplimiento de la Orden de la Excm. Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, comunicada á esta Provincial en cinco de Agosto del presente año relativas á indagar el paradero de los restos mortales de D. Diego Hurtado de Mendoza, Conde de Mérito, y de su esposa D^a Ana de la Cerda, que debían de hallarse en la que fue Capilla de Nuestra Señora de Gracia en el demolido ex-convento de Agustinos Calzados de esta Ciudad: después de haberse tomado por el Sr. Jefe Político y expresada Comisión todas las disposiciones concernientes para desmontar y desbrozar la indicada Capilla, que se hallaba cubierta con seis ó siete varas de escombros, por cuya razón no fué fácil á no invertir cuantiosas sumas dar con su entrada, por lo que se rompió su bóveda por la parte superior, y se dió principio al reconocimiento de los huesos que esta encerrara, penetrando en la misma el Dr. y vocal D. Manuel M^o Herreros, y el infrascrito Srío. con los señores D. Antonio García Corral, administrador del Excmo. Sr. Duque del Infantado en representación de la Casa de S.E. y el escribano de numero de esta capital D. Pedro Roa, quedando a la parte de afuera el Dr. D. Sixto Ramón Parro, Jefe Político interino, el Lzdo. D. Blas de Diego Heranz, Tente. Vicario gral. y los individuos de esta Comisión Dr. D. Gerogorio Martín de Urda canónigo de esta Primada Iglesia, y el Dr. D. Ramon Fernandez Loaysa, Bibliotecario Mayor de la Arzobispal y encargado de la Provincial: los espresados Herreros, Corral, Roa y Srío. vimos y reconocimos este Panteón, que es una bóveda cuadrangular de ocho varas de longitud por cuatro de latitud, á su alrededor hay contruidos doce nichos de rosca de ladrillo y en ocho de ellos varios huesos: en la parte superior de sus arcos se notan algunos caracteres al parecer escritos con Carbon, imposible de leer, solo uno que distintamente y de una regular forma dice "Estos son los restos de D. Gaspar de la Cerda": en el centro del espresado panteon se eleva como á media vara de su superficie un poyo de fábrica de vara y media de latitud por seis de longitud. En

este estado y previa la venta del Sr. Teniente Vicario se procedió a la exhumación de cuantos restos tenía el panteon los que fueron colocados en una Caja construida al intento de dos varas de longitud una de latitud por dos tercias de profundidad con su cerradura y dos llaves, de las cuales una se entregó en el acto al representante de S.E. D. Antonio García Corral, quedando la otra en poder del infrascrito Srío. para colocarla en el archivo de la Comisión. Acto seguido fueron trasladados y colocados los espresados restos en el sitio que de antemano se tenía preparado en el Panteón Provincial, y sobre el cual se han de colocar sus magnificos sepulcros (...)"⁹⁶⁷.

⁹⁶⁷ ARABASF 53-1/2.

XVIII CONCLUSION

En 1851, José María Alduenza evocaba los recuerdos de un viaje a Toledo tres años atrás, y de la conversación mantenida a bordo del ómnibus con un demente, "justo apreciador de las debilidades humanas", que era conducido al Nuncio, el cual lamentaba que el viajero no fuera pintor, pues tendría la oportunidad de "bosquejar las ruinas de uno que fué soberbio alcázar, el monumento de San Juan de los Reyes, del cual nadie se acuerda....— Cansado estoy de admirar estas bellezas en las estamperías de Madrid", respondía Alduenza, a lo que su interlocutor no restaba más trascendencia, pues aquellas bellezas paulatinamente consumidas por los acontecimientos y el abandono, como el mismo Artificio de Juanelo era arrastrado "ladrillo á ladrillo" por la corriente del Tajo, "hoy sólo existen litografiadas ó grabadas en madera.— Pero sus restos venerables... Supongo que se cuide á su conservación.— Sí... sí... San Juan de los Reyes... se conserva... mal me explico: arrastra penosamente su miserable vida"¹. En 1850 Emile Béguin reconocía los indicios de cierta política restauradora hacia los monumentos de Toledo, pero la ciudad, observada en su conjunto, no podía eludir "un aspecto de miseria y abandono", en su disfuncionalidad urbana, calles tortuosas y mal pavimentadas, edificios inacabados o arruinados: "en tan-

¹ Alduenza (Aben-Zaidel), "El Martes. Narración histórica que nada debe á la historia". *Semanario Pintoresco Español*, 1851, n.º 18, pág. 137. Dos vistas de la plaza de Zocodover, de Cecilio Pizarro.

to, desde hace algunos años, se hacen loables esfuerzos para conservar intactos los edificios verdaderamente históricos; pero haría falta diez veces el dinero que se invierte, pues tres ciudades, la ciudad romana, la ciudad gótica, y la ciudad morisca, ocultas y degradadas piden una restauración inteligente¹⁰⁶. Béguin considera que estas ciudades ocultas en la antigüedad y escamoteadas a la visión viajero son el fundamento de la atención que merece su imagen. El concepto del "Toledo oculto" se asocia a una noción de la ciudad como una superposición de capas arquitectónicas. Estas, encajadas entre sí e incompletas en su propia esencia, hacen de ella un verdadero "appareil de ruines", un prototipo ilustrativo de España, como una síntesis de pasado y presente, monumental e histórica¹⁰⁷. La embrionaria política artística que la Comisión de Monumentos trataba de llevar a cabo apenas podía fijarse sobre aquellos más emblemáticos o de más urgente atención, según marcara la crítica o la disposición de fondos.

Un programa que se comenzaría a trazar en 1844, a partir del memorándum de Blas Crespo, pero que sólo difícilmente pudo atender a la conservación de "los edificios verdaderamente históricos", cuando frente a ella, "tres ciudades" se superponían en ruinas. En tanto, los visitantes del Museo podían admirar la belleza mutilada del clausto con incompleto placer, o apostarse a dibujar en las ruinas del Alcázar para contemplar, transportados en la imaginación, una vista de la ciudad.

La Sinagoga de Santa María la Blanca era, junto con el claustro-sede del Museo Provincial, primer objeto de atención y praxis conservadora, en el tiempo en que Béguin visitaba Toledo. En 1851 o los primeros días de 1852, una excursión realizada por los Infantes daría pie a los miembros de la Comisión para elevar al Ministerio de Fomento la petición de nuevos presupuestos, donde además de anotarse en su haber los trabajos ya realizados en la Sinagoga, plan-

¹⁰⁶ Béguin, "Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal". Grabados Hnos. Rouarge. Paris, Belin Deprieux, s/a (1850). Pág. 382.

¹⁰⁷ "La vue qu'on y a nous a paru magnifique pour une vue d'Espagne, en même temps qu'intéressante sous le rapport de l'histoire". Béguin, pág. 384.

teaba la creación de una sección de arqueología "que habría de obtener aún descubrimientos utilísimos para la historia y para las artes de este recinto donde todavía no se han hecho nunca trabajos con este designio", y un programa de acción donde a las restauraciones unía la adquisición de solares arruinados y vestigios del arte árabe cuyo estado y régimen de propiedad así lo aconsejasen, sobre un catálogo de monumentos que precisaría sus necesidades, único medio de salvarlos de una asegurada desaparición, "como la celebrada casa de Mesa, los restos del Alcázar de Don Pedro, el Taller del Moro, la casa de los Toledos, la de las Tornerías, la de San Miguel, Ruinas del Palacio de Villena, y cualquiera otro edificio de objeto digno de ser preservado de la devastación que tantos otros han sufrido a manos de propietarios ignorantes y de albañiles codiciosos"¹⁰⁸. Aunque dicho catálogo no se vería muy someramente realizado hasta 1855¹⁰⁹, cuando los monumentos de Toledo ya habían comenzado a observarse con visión estudiosa y pragmática, tanto desde la historia del Arte como desde el de la enseñanza arquitectónica. Para entonces San Juan de los Reyes se ha convertido en modelo esencial de un tipo de arquitectura y de un sentido del decoro, que no tardará en cristalizar en el espíritu de los arquitectos formados estos años al amor de los monumentos de ésta y de otras ciudades históricas. La misma Comisión, reconociendo la modélica esencialidad de San Juan, no dejará de practicar paso a paso una digna restauración en sus edificios, en cuyo curso será preciso extirpar alguna adición, como la capilla barroca de la Beata Mariana, la cual, aunque denunciada de ruina por razones de policía urbana, podría ser antes considerado un ejemplo de ruina crítica por su situación contigua al templo gótico, como "para privarle de la vista exterior gallarda y libre que en su construcción se le diera"; una capilla que ya había sido fácticamente "derruida por el buen gusto" de cuantos inteligentes viajeros se acercaban a admirar el ex-voto de los Reyes

¹⁰⁸ ARABASF, 53-2/2.

¹⁰⁹ "Nota de los Monumentos célebres que existen en esta ciudad de Toledo, con expresión de su actual estado de conservación, reparos que necesitan y su propiedad ó personas de quienes dependen". ARABASF, 53-2/2.

Católicos¹⁷¹. En 1860 Antoine de Latour, pese a que advertía cómo dicha política se traduciría en pruebas visibles sobre una imagen de la ciudad cuyas ruinas sólo eran capaces ya de vivir para la Imaginación, ello no era sino el síntoma contradictorio de una irresistible marcha hacia su completa destrucción:

"Les ruines de Tolède n'ont plus d'autre vie que celle que leur prête l'imagination émue, et je conseille au voyageur de se hâter, s'il veut y trouver autre chose qu'une mélancolique poussière. Entre un premier et un second pèlerinage que j'ai faits à Tolède, à quelques années de distance, la ville, à mes yeux, avait fait un pas visible vers une entière destruction. Quelques grands débris avaient été dégagés, nettoyés, ajouterais-je fermés aux regards des rares visiteurs qui les cherchent. Mais l'ensemble avait continué à suivre la pente irresistible, et chaque jour le temps, exécutant lui-même sa sentence, pousse lentement dans le Tage quelque pierre que nulle main ne s'efforce de retenir"¹⁷².

A partir de 1858, la llegada del ferrocarril a Toledo, multiplicará la imagen de la ciudad en Exposiciones Nacionales y gabinetes privados, la afluencia de viajeros hará prever la posibilidad de suscripciones públicas para la restauración de algunos monumentos, como serán los casos de Santa María la Blanca y del Cristo de la Luz, o se derribarán otros so pretexto de facilitar el tráfico entre la estación de ferrocarril y la ciudad, como la plaza de armas y los arcos arabescos del puente de Alcántara. Pero la imagen de Toledo codificada hasta entonces desde que los primeros viajeros románticos llegaron al pie de sus murallas, será un ámbito donde estos monumentos arruinados sigan existiendo para el recuerdo, marcando la pauta de un nuevo modo de ver la ciudad que perdurará bajo las perspectivas de Pablo Gonzalvo, las luminosas vistas de Ricardo Arredondo, o las didácticas instantáneas literarias de Pérez Galdós.

¹⁷¹ Arch. Museo de Sta. Cruz. Co. Prov. Monumentos, 22/5/1853.

¹⁷² Antoine de Latour, "Tolède et les bords du Tage", Paris, 1860, pág. 3.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	AÑO
Arce Pérez, Antón	"Relación sobre el incendio de San Juan de los Reyes y vicisitudes posteriores hasta 1864"	Toledo	Toletum (Klabach), p. 169-168	1969
Ardisson, Joseph	"Ensayo sobre los placeres de la Imagenación". Trad. de José Munarriz (1894). Intro. de T. Raquén.	Madrid	Visor	1991
Alfaro, José María	"El Mates. Narración histórica que nada debe a la Historia"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, p. 137-139	1851
Alvarez Lupera, José	"De Ucan a Costio: la fortuna crítica del Griego en el siglo XIX"	Madrid	S.U.E.	1988
Amador de los Ríos, José	"Toledo Pintoresco"	Madrid		1845
Amador de los Ríos, Rodrigo	"Noticias históricas de la edificación en Toledo"	Madrid	La España Moderna	1912
Andersen, Hans Christian	"Hjsemen" (1863). Trad. esp. Marisa Rey.	Madrid	Alfama	1987
Anónimo	Revista de Academias	Valencia	Las Bellas Artes, p. 97	1854
Anónimo	"Comisión Central de Monumentos"	Madrid	Boletín Español de Arquitectura	1846
Anónimo (1833)	"Spain. Yesterday and Today"	Londres	Duckett & Hardvey	1834
Antigüedad, María Dolores	"La primera colección pública en España: el Museo Isidoro"	Madrid	Fragmentos, n.º 11	1987
Arias Angles, J. E.	"El Paisajista romántico (enano Pérez Villamil)"	Madrid	C.S.I.C.	1996
Arias Angles, J. E.	"Influencia de los pintores ingleses en España", en Cat. "Imagen Romántica de España"	Madrid		1981
Arcechea Migué, Julio	"Composición e Historia en el pensamiento arquitectónico del siglo XIX"	Madrid	Fragmentos, n.º 15-16	1989
Arteaga, Esteban de	"La Belleza Ideal" (1789)	Madrid	Espasa Calpe	
Assas, Manuel de	"Sobre destrucción de monumentos"	Madrid	El Renacimiento, n.º 11	1847
Assas, Manuel de	"Album Artístico de Toledo, escrito por..."	Madrid	Kathiller	1848

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	AÑO
Assunto, Rosario	"Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos"	Madrid	Visor	1989
Bequer, Gustavo Adolfo	"Historia de los Templos de España. Templos de Toledo"	Madrid		1857
Beguin, Emile	"Voyage Pittoresque en Espagne et en Portugal". Ilustraciones Hnos. Rouarge.	Paris	Berlin-Leprieux	1852
Becher-Gómez, Joaquín	"La difusión de Vitruvio en el Neoclasicismo Español"	Murcia		1981
Blackburn, Henry	"Travelling in Spain in the present day"	Londres		1869
Blanco White, José María	"Cartas de España" (1807)	Madrid	Alianza	
Blaze, Sébastien	"Mémoires d'un apothicaire"	Paris		1828
Boix, Félix	"Obras españolas ilustradas sobre arte y arqueología"	Madrid		1931
Borrow, George	"La Biblia en España" (1843). Trad. Esp. Manuel Azaña (1921)	Madrid	Alianza	1970
Bory de Saint-Vincent, J. H.	"Guide du voyageur en Espagne"	Paris	Janet	1823
Cabrera Loreda, María Dolores	"Una visión innovadora de la guerra de la Independencia" sobre E. H. Locket.	Madrid	Goya, n.º 181-182	1984
Cáceres, Valentín de	"España Pintoresca. El Alcázar de Toledo"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, p. 719-720	1838
Cáceres, Valentín de	"Iconografía Española, colección de retratos, estatuas, manuscritos y demás documentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes capitanes... desde el siglo XI."	Madrid		1855-64
Cavotte, Jacques	"El Duoble Enamorado" (1772)	Barcelona	Bruguera	1985
Clark, William George	"Gaspacho... or summer months in Spain"	Londres		1851
Cock, S. F.	"Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 & 32"	Londres	Murray	1834
Cuadras, Manuel de Fereol Victor	"L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Mœurs, usages et costumes"	Paris	Librairie Ethnographique	1848

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	AÑO
Cuadras, Manuel de Fereol Victor	"L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Mœurs, usages et costumes"	Paris	Librairie Ethnographique	1848
Cuevas, Miguel Ángel	"Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles", en "Romantismo: da mentalidade a criação artística"	Sintra		1956
Cuvigny, Marquis de	"L'Espagne sous Ferdinand VIII"	Paris		1838
Challamel, Augustin	"Un Été en Espagne"	Paris	Challamel	1843
Chapuy	"Le Moyen Age Monumental et Archéologique. Vues, détails des monuments les plus remarquables de l'Europe depuis le VI ^e siècle"	Paris	Lemercier	1844-51
Dembowsky, Charles	"Deux ans en Espagne et au Portugal pendant la guerre civile (1838-1840)"	Paris	Goselin	1841
Derron, Albert	"La ideología burguesa y los orígenes de la novela histórica", en Tufón, "H. de España", vol. VII.			
Destroviere, Jacques	"David Wilkie"	Paris	Revue des Beaux-Arts, vol. 74	1858
Dodier, Charles	"Un Automne en Espagne"	Paris	Dumont	1857
Dumas, Alejandro	"De Paris a Cadix"	Madrid	Silex	1992
Ellis, Alfred	"Through Spain by Rail in 1872"	Londres	Erington Wilson, Royal Exchange	1873
Escosura, Patricio de la	"España Artística y Monumental"	Paris		1844
Fanelli, Arturo	"Le Romantisme et l'Espagne"		Revue de Littérature Comparée, fasc. 64	1836
Fer, A. L. A.	"L'Espagne à cinquante ans d'intervalle. 1809-1859"	Paris		1861
Fernández Herr, Elcira	"Los orígenes de l'Espagne romantique. les récits de voyage"	Paris		1973
Fontaney, Antoine	"Souvenirs d'Espagne. Une soirée à Toledo"	Paris	Revue des Deux Mondes	1832

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	AÑO
Ford, Britsley	"Richard Ford in Spain"	Londres	Wildenstein Gallery	1974
Ford, Richard	"Manual para viajeros por España y lecciones de casa"	Madrid	Turriet	1980
Forsmann	"Dórico, Jonico, Corintio, en la arquitectura del Renacimiento"	Madrid	Arauc	1981
Galeto Andreu, Pedro	"La imagen romántica de la Alhambra"	Madrid	El Viso	1992
García Felguera, M. de los Santos	"Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos y la pintura española del Siglo de Oro"	Madrid	Alianza	1991
Gautier, Teófilo	"Viaje por España"	Madrid	Esposa Calpe	1932
Girault de Prangey, P. E.	"Le Moyen Age Pittoresque"	Paris		1837-39
Girault de Prangey, P. E.	"Essai sur l'architecture des arènes et des mœurs, en Espagne, en Sicile et en Barbarie"	Paris		1841
Guizard, Paul	"Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique"	Burdeos		1967
Hernández Cuellar, L. y Calatrava, L.	"Romanticismo y Temática del Arte en España"	Madrid	Cátedra	1982
Höftmann, Leon-François	"Romantique Espagne. Image d'Espagne en France"			1963
Honour, Hugh	"El Romanticismo"	Madrid	Alianza	1981
Inglis, Henry David	"Spain in 1830"	Londres	Whitaker, Treacher, and Co.	1971
Kliransky, Panatsky, Saxl	"Sofismo y la Melancolía"	Madrid	Alianza	1991
Laborde, Alexandre de	"Itinéraire descriptif de l'Espagne", III	Paris		1806
Laborde, Alexandre de	"Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne", vol. IV	Paris		1820
Lantier, Etienne de	"Viaje a España del Caballero San Gerónimo". Trad. J. García Mercadal	Madrid	Aguilar	1962
Lipschutz, Ilse Hempel	"La Pintura Española y los románticos franceses"	Madrid	Taurus	

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	AÑO
Lipschutz, Ilse Hempel	"Imágenes y Palabras", en Cat. "Imaginaria Romántica de España"	Madrid		1981
Lusk, Edward Hawke	"Views in Spain"	Londres	Murray	1824
Madrazo, N. R.	"Dos almonedas en una. Escenas Contemporáneas"	Madrid	Semanario Pintoresco Español	1846
Madrazo, Alexandre Siddell	"A Year in Spain, by a young American"	Londres	Murray	1831
Madrazo, Pedro de	"Bajo-relieve de D. Alonso Berruguete"	Madrid	El Artista, p. 107	1835
Madrazo, Pedro de	"Demoliciones de conventos"	Madrid	El Artista, vol. III, n.º 5	1836
Magan, Nicolás	"Ciudades Españolas. Toledo"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, n.º 17, 289	1841
Magan, Nicolás	"El Castillo de San Cervantes, cerca de Toledo"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, n.º 34	1838
Magan, Nicolás	"España Pintoresca. Ermita del Cristo de la Luz en Toledo"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, p. 33	1846
Magan, Nicolás	"Galería de Pinturas. El entierro del Conde de Orgaz"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, p. 169	1843
Magan, Nicolás	"Fundación del Hospital de Santiago en Toledo y Sepulcro de la Malograda"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, 313-314	1848
Magan, Nicolás	"La Semana Santa en Toledo"	Madrid	Semanario Pintoresco Español	1840
Magan, Nicolás	"Antigüedades Españolas. Sepulcro del Conde de Fuensalida"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, p. 356-357	1843
Magan, Nicolás	"Jaime el Tuerto"	Madrid	Semanario Pintoresco Español, p. 230	1839
Marchan Fiz, Simón	"La Poética de las Ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"	Madrid	Fragmentos	1985
Martínez-Burgos García, Palma	"San Juan de los Reyes y el sentimiento de las ruinas en el mundo romántico"	Toledo	C.U.I.	1988
Martínez Gil, F. y Sánchez, I.	"El culto a Padilla durante el siglo XIX", en Simposio "Toledo Romántico"	Toledo	C.U.I.	1988

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	AÑO
Martí, Casimiro	"Avanzamiento y despliegue del sistema liberal", <i>Tuñón. H. de España</i> , vol. VIII.			
Mérimée, Prosper	"Viajes a España"	Madrid	Aguilar	1987
Mérimée, Prosper	"Lettres de Prosper Mérimée à la Comtesse de Montijo, Mère de l'Impératrice Eugénie, publiées par les soins du Duc d'Albe"	Paris		1930
Mérimée, Prosper	"Histoire de Don Pedro I ^{er} de Castille"	Paris	Charpentier	1865
Mostre Abad, Vicente	"Recuerdos y Bellezas de España: su origen ideológico, sus modelos"	Madrid	Goya, n.º 181-182, p. 56 y ss.	1984
Miot, A. François, Comte de Melito	"Mémoires du Comte Miot de Melito" (1788-1815)	Paris	Michel-Levy Freres	1858
Moraleda y Esteban, J.	"Bibliografía toledana de la guerra de la Independencia"	Toledo		
Navasques, Pedro	"Bellevances sobre Palladio en España. Intro. a Ackermann, "Palladio"	Madrid	Xarant	1981
Navasques, Pedro	"Introducción al arte neoclásico en España", en Henour, "Neoclasicismo"	Madrid	Xarant	1982
Pardo, Arcadio	"La visión del Arte Español en los viajeros franceses del siglo XIX"	Valladolid		1989
Parro, Sixto Ramón	"Toledo en la Mano"	Toledo		1857
Peyron, Jean-François	"Nuevo Viaje a España", Trad. Esp. J. García Mercadal	Madrid	Aguilar	1962
Pidal, Pedro José	"Recuerdos de un viaje a Toledo"	Madrid	Revista de Madrid	1843-42
Ponz, Antonio	"Viaje de España. I"	Madrid	Aguilar	
Quadrado, José María	"Recuerdos y Bellezas de España, Castilla la Nueva"			1853
Raquejo, Tonín	"El Palacio Encantado"	Madrid	Taurus	1969
Raquejo, Tonín	"Toledo, ciudad modelo para una capital romántica" En Semp. "Toledo romántico"	Toledo	C.U.T.	1988

AUTOR	TÍTULO	LUGAR	EDITOR	AÑO
Regh, Alon	"El culto moderno a los monumentos"	Madrid	Visor	1987
Robertson, Ian	"Los Canosos Importunos"	Madrid	Serbal	1988
Robert, Thomas	"The Tourist in Spain". Jennings Landscape annual. Illustrated from drawings by David Roberts, III.	Londres		1857
Romero	"Mariano José de Larra et le Baron Taylor. Le Voyage Pittoresque en Espagne"		Revue de Littérature Comparée, n.º 3	1936
Schlegel, C. de	"David Roberts, un pintor de arqueologías"	Madrid	Album, n.º 14	1988
Steuernburg, Henry	"Picturesque tour through Spain"	Londres	William Sharpe	1823
Taylor, Isidore Justo Severin	"Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tetouan"	Paris		1826-60
Tennison, Elizabeth	"Castle and Andalus"	Londres		1855
Thomson, Joseph	"Viaje a España hecho en los años 1786 y Madrid 1787". Trad. J. García Mercadal	Madrid	Aguilar	1962
Unghart, David	"Pillars of Hercules"	Londres		1850
Vuillot, Louis	"Les Musées d'Espagne"	Paris		1840
Vives, E.	"Padilla"	Madrid	El siglo XIX, p. 11-24	1837
Wells, Nathaniel Armstrong	"Picturesque Antiquities of Spain"	Londres		1844
Wilkie, David	"The Wilkie's Gallery. A selection of the best Pictures of the late Sir David Wilkie, R. A. including his Spanish and Oriental sketches."	Ed.		s.a.
Wilson, Andrew	"La estética del compromiso: la pintura en Gran Bretaña", en Cat. exp. "Pintura Británica"	Madrid		1988
W.L.Z.	"Spain, Tangier... etc., visited in 1840. Londres Clarke and 1841"	Londres	Clarke	1845

FUENTES MANUSCRITAS CONSULTADAS

Frías, Lorenzo. "Sumario de lo ocurrido en Toledo durante la invasión francesa, en relación con el movimiento general de la guerra de la independencia, por un religioso". Colección de manuscritos Borbón-Lorenzana. Biblioteca Pública de Toledo. MS/279.

Magán, Nicolás. "Papeles Varios":

"Manuscritos varios de la Santa Iglesia de Toledo y otras curiosas noticias recogidas por N.V.M." . Arch. R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando. 5 vols. 395-399/3

"Descripción histórica y artística de la Catedral de Toledo Primada de las Españas... por el Doctor D.N.V.M. En Toledo año de 1836". 2 vols. Arch. R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando. 388-389/3

"Documentos para la Historia de la S.I. de Toledo por el doctor D. N.V.M.- Toledo 1837. Arch. R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando. 393/3

"Apuntes para la Historia y descripción de todos los monasterios que hai y habido desde los tiempos más remotos en Toledo por N.V.M.- 1839. Arch. R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando. 394/3

Comisión de Monumentos de Toledo (S. XIX). Archivo R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando. Legs. 2-53/1 y 2-53/2

Escuela de dibujo Toledo. Archivo R. Ac. de BB.AA. de S. Fernando. Leg. 2-39/8.

Comisión de Monumentos de Toledo. Archivo Museo de Santa Cruz. Toledo. Legs.:

771. Fundación y actividades de la Comisión Científica y Artística de la Provincia de Toledo.

856. Inventarios de conventos suprimidos.

306. Conventos suprimidos Toledo.

— San Juan de los Reyes.

— Convento de Santa Fe.

ILUSTRACIONES



Fig. 1. «Vista de la ciudad de Toledo Tomada de las orillas del Tajo». Vauzelle del Fortier Acq. Cazevane Sculp. En Laborde, «Voyage Pittoresque...», IV, 1812-1820.

Fig. 2. «Aqueducto romano de Toledo». A. Ponz, «Viage de España», I, 1772.

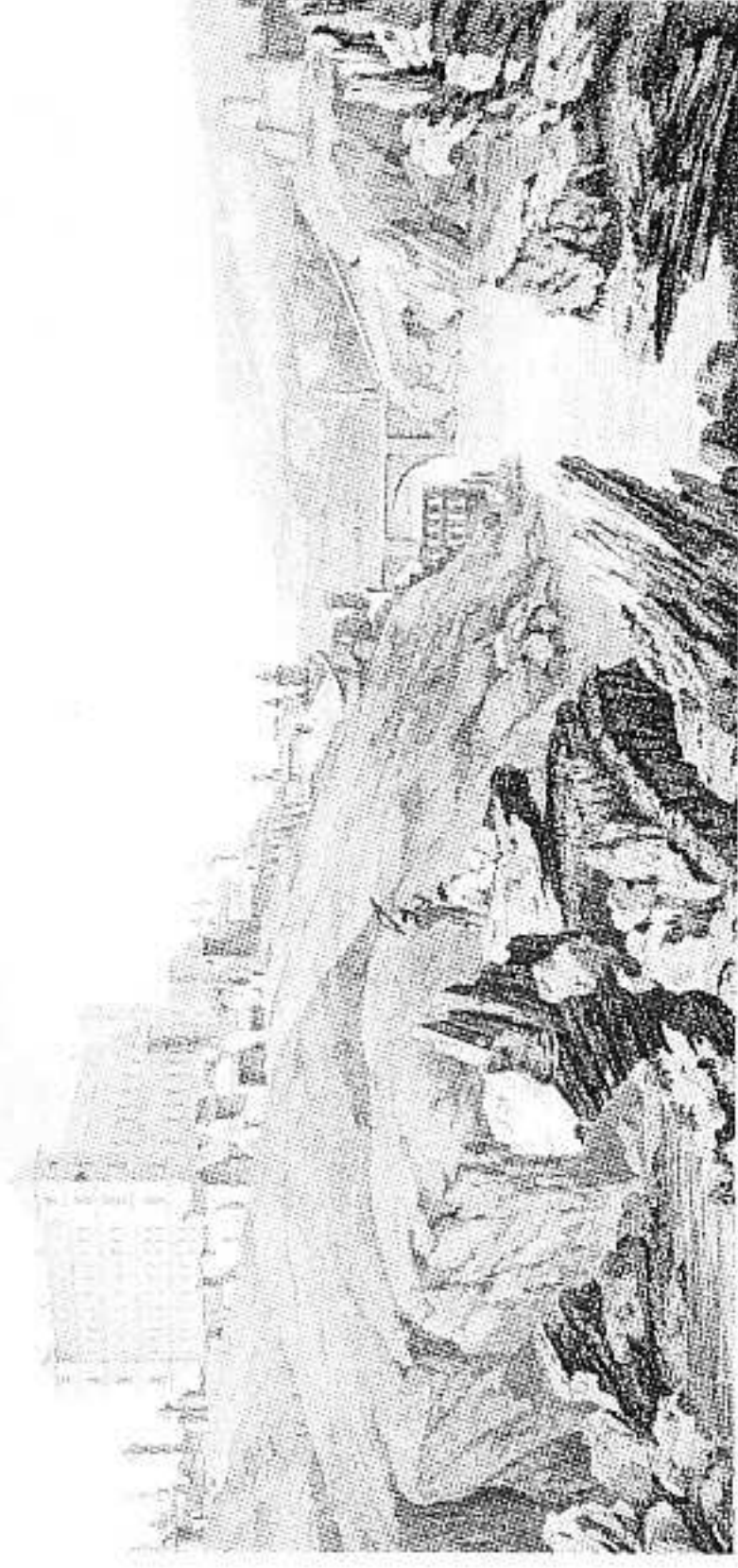
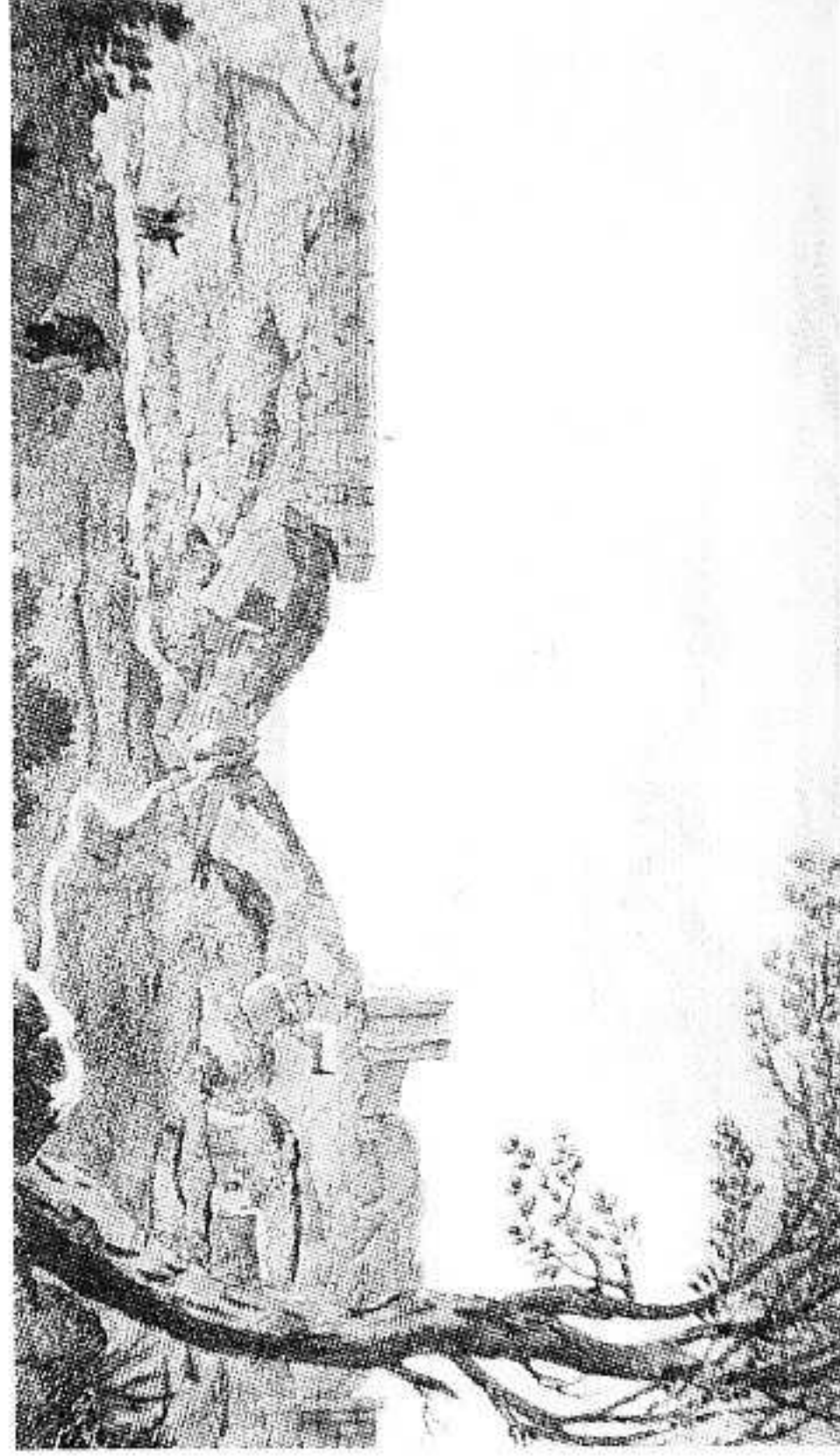


Fig. 3. «Toledo», Swimburne del. William Ellis sc., en Henry Swimburne, «travel through Spain in the years 1775 & 1776», 1779.

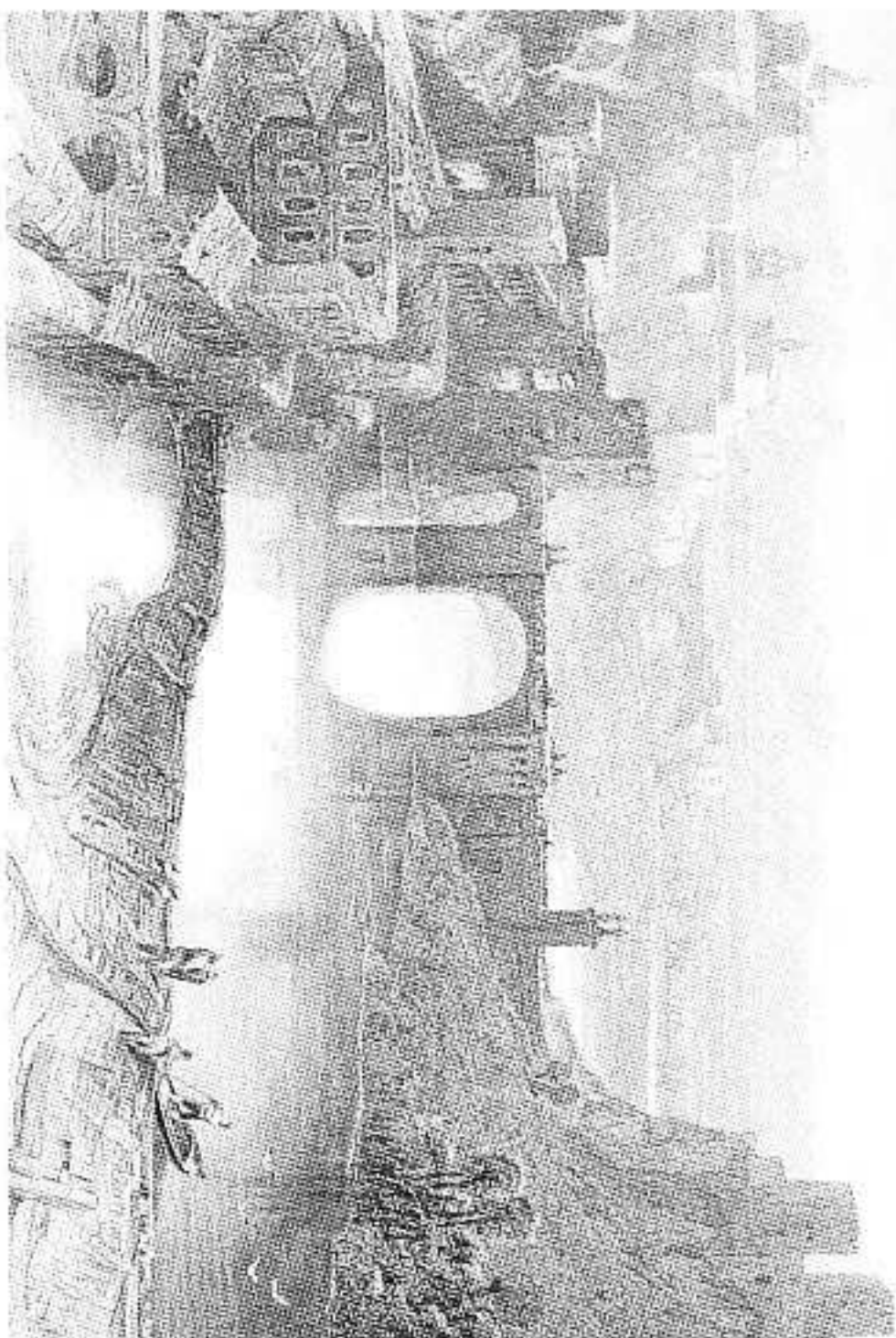


Fig. 4. «Toledo». Drawn by David Roberts. Engraved by J. Jeavons. En Jennings Landscape, 1837.



Fig. 5. ¿David Roberts?, «Puente de Toledo». ¿1859? (En 1859 Roberts realizó numerosas versiones de sus sketches españoles para el galerista Ernest Gambart, entre las cuales figuraba un «Bridge of Toledo», sin que Guiterman («David Roberts», Londres, 1986), haya podido determinar las características y paradero de esta nueva reelaboración. La estampa que presentamos fue publicada como postal hace algunos años en Madrid por una editorial que, por toda información, nos ha dado su atribución a Roberts).

Fig. 6. «The Bridge of Toledo». David Roberts R.A. Pinxt. E. Goodall, Sculpt. En Goodall, «Royal Gallery of Art», 1854, Vol. I, pl. 6.

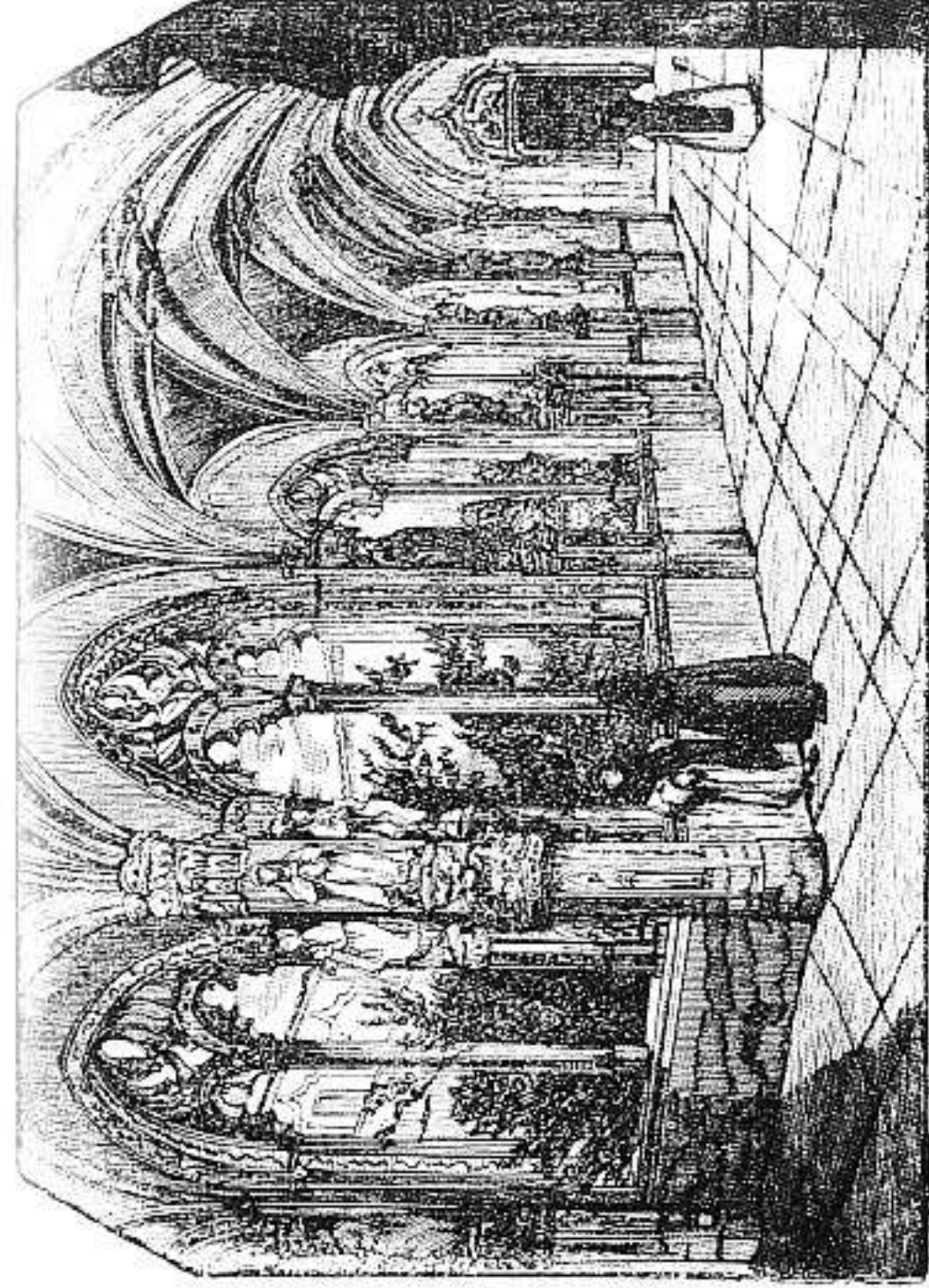
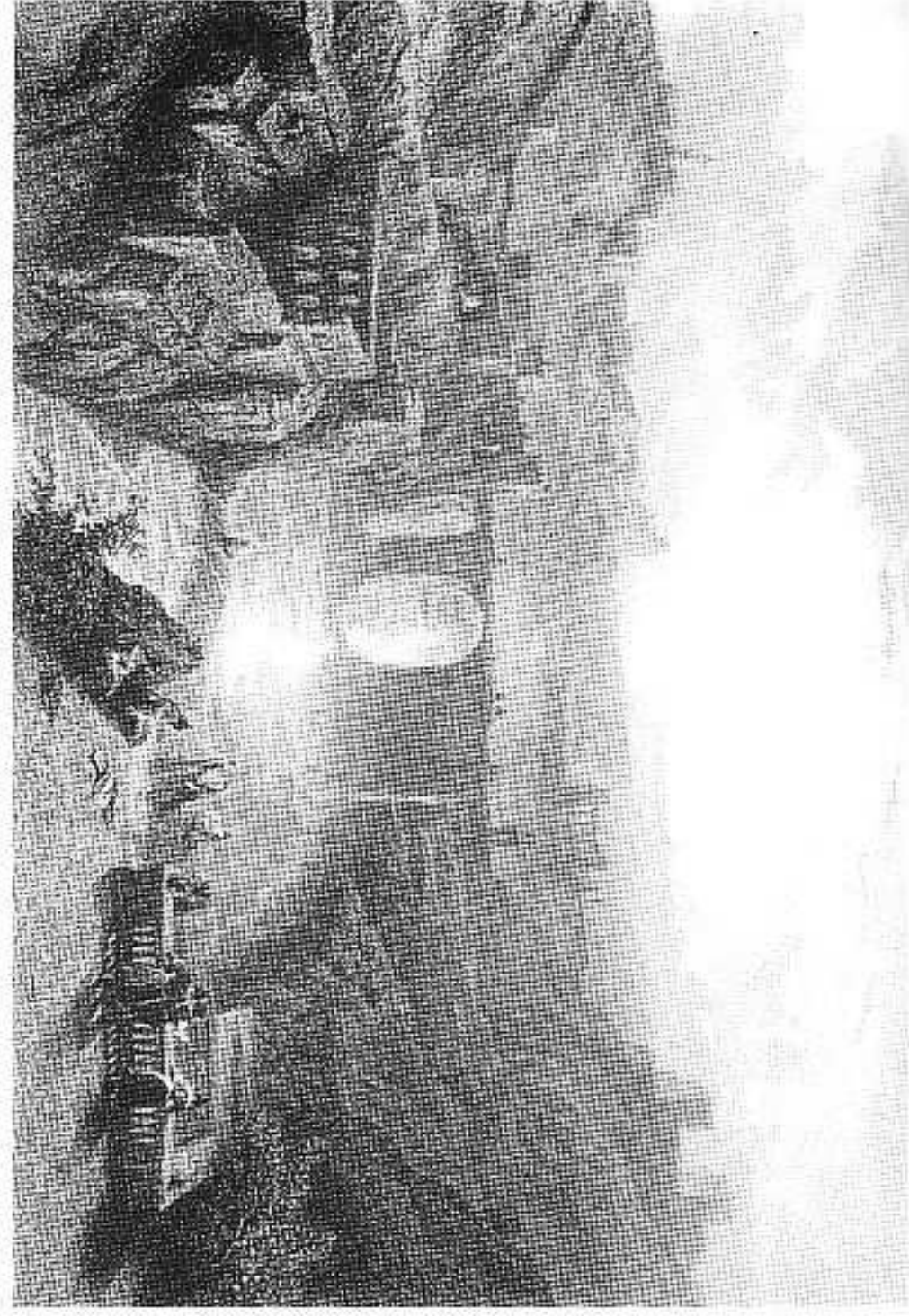


Fig. 7. «Claustro de San Juan de los Reyes en Toledo». Grab, Castilla. S.P.E., 1842. Tra-
sunto de J. L. Assilencau, «St. Jean des Rois», en Prangey, «Le Moyen Age Pitto-
resque» (1837-39), n.º 37.



Fig. 8. «Juan de Padilla». Grab. Murcia. S. P. E. 1855.



Fig. 9. «El Castillo de San Cervantes». J. P. Villaamil-Bravo-Castelló. S. P. E. 1839.

Fig. 10. «Vista de la ciudad de Toledo, tomada de las orillas del Tajo». Ligier del. Cardano aqua-forti. Du Parc sculp. En Laborde, «Voyage...», IV, 1812-1820.

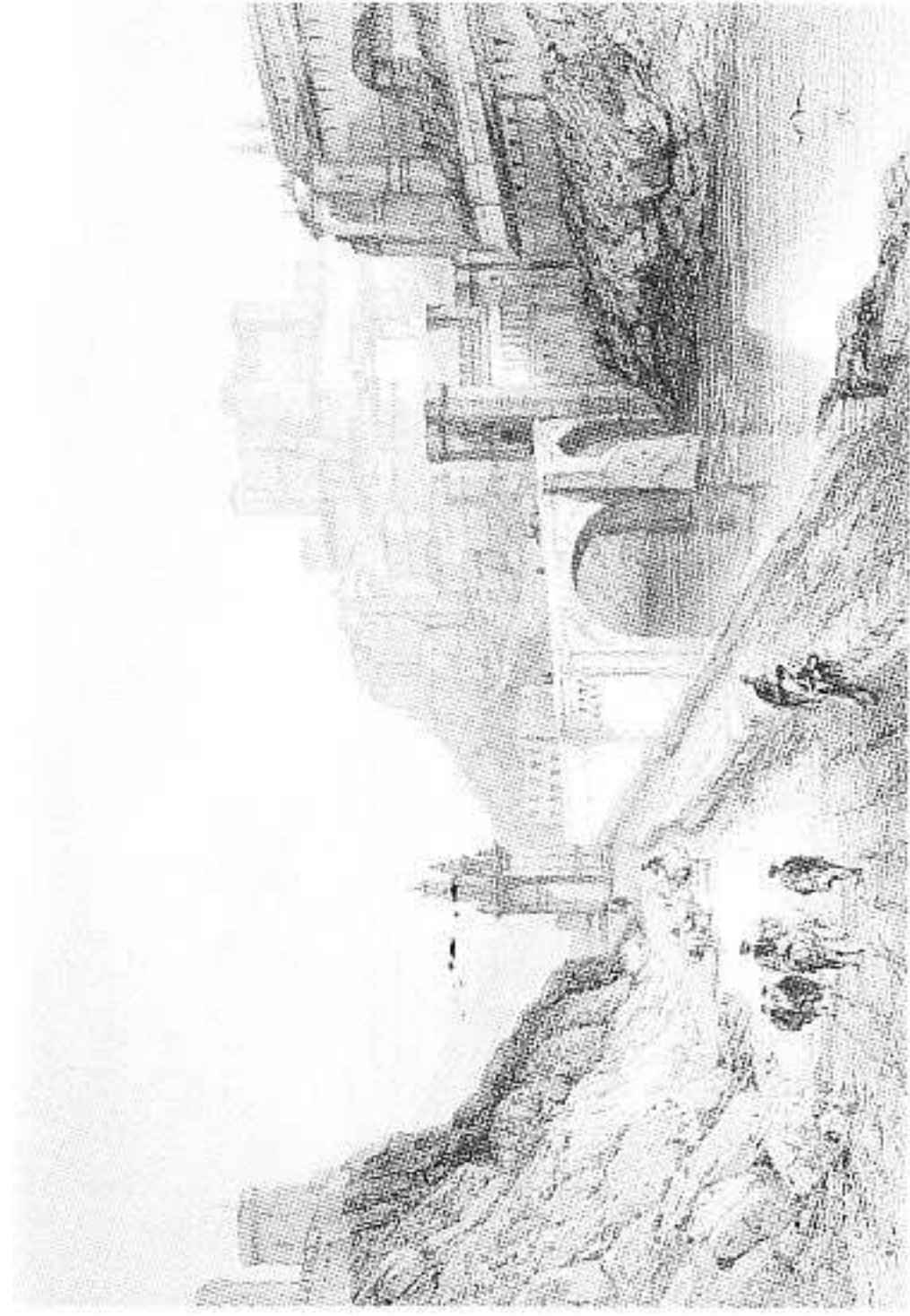
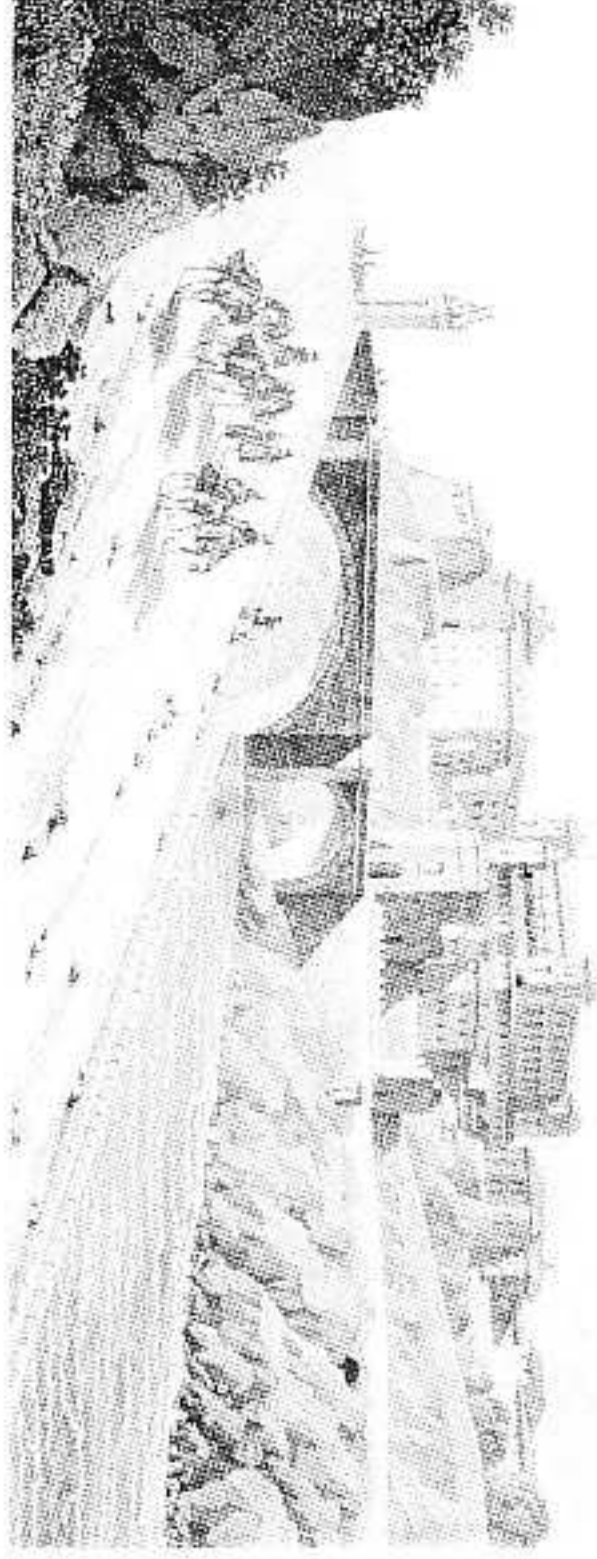


Fig. 11. «Tolède». Rouargé Frères, del. et sc. En E. Béguin, «Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal», s/a (1852).

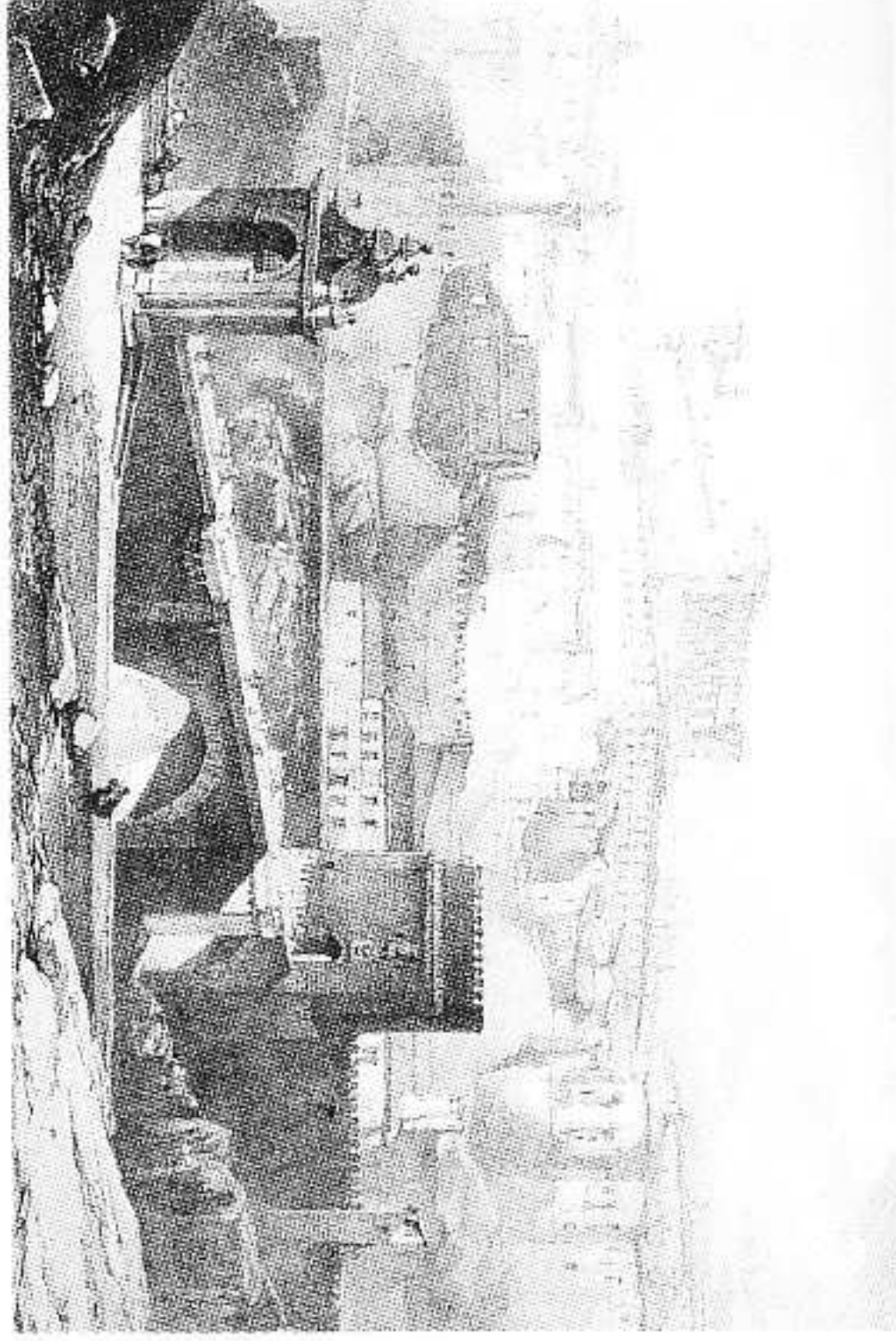


Fig. 12. «Toledo», en Louisa Tenison «Castle and Andalusia», 1853. L. Tenison y E. Lundgren, dibs. Lits dir. J. F. Lewis.

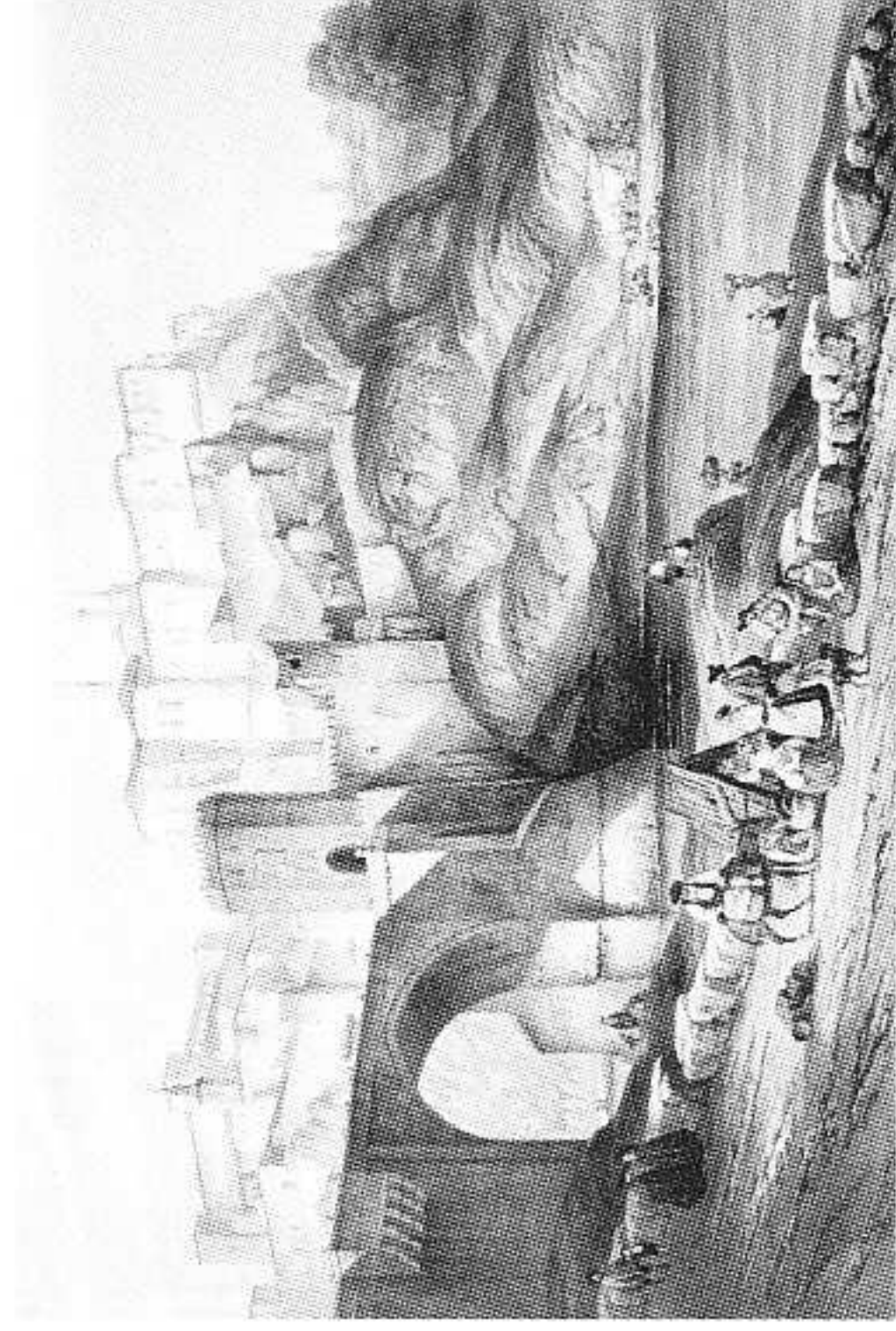


Fig. 13. «Puente de Alcántara, Alcázar y Convento de la Concepción Francisco», G. Pérez de Villamil dibujó, Lith par Bichebois et V. Adam. «España Artística y Monumental», 1842.



Fig. 14. David Wilkie, «A Scene at Toledo. The Confessional», en «The Wilkie's Gallery», Londres, s. a.



Fig. 15. «Fragmento de fortificación árabe», G. P. Villaamil, «España Artística y Monumental», Frontispicio. 1842.

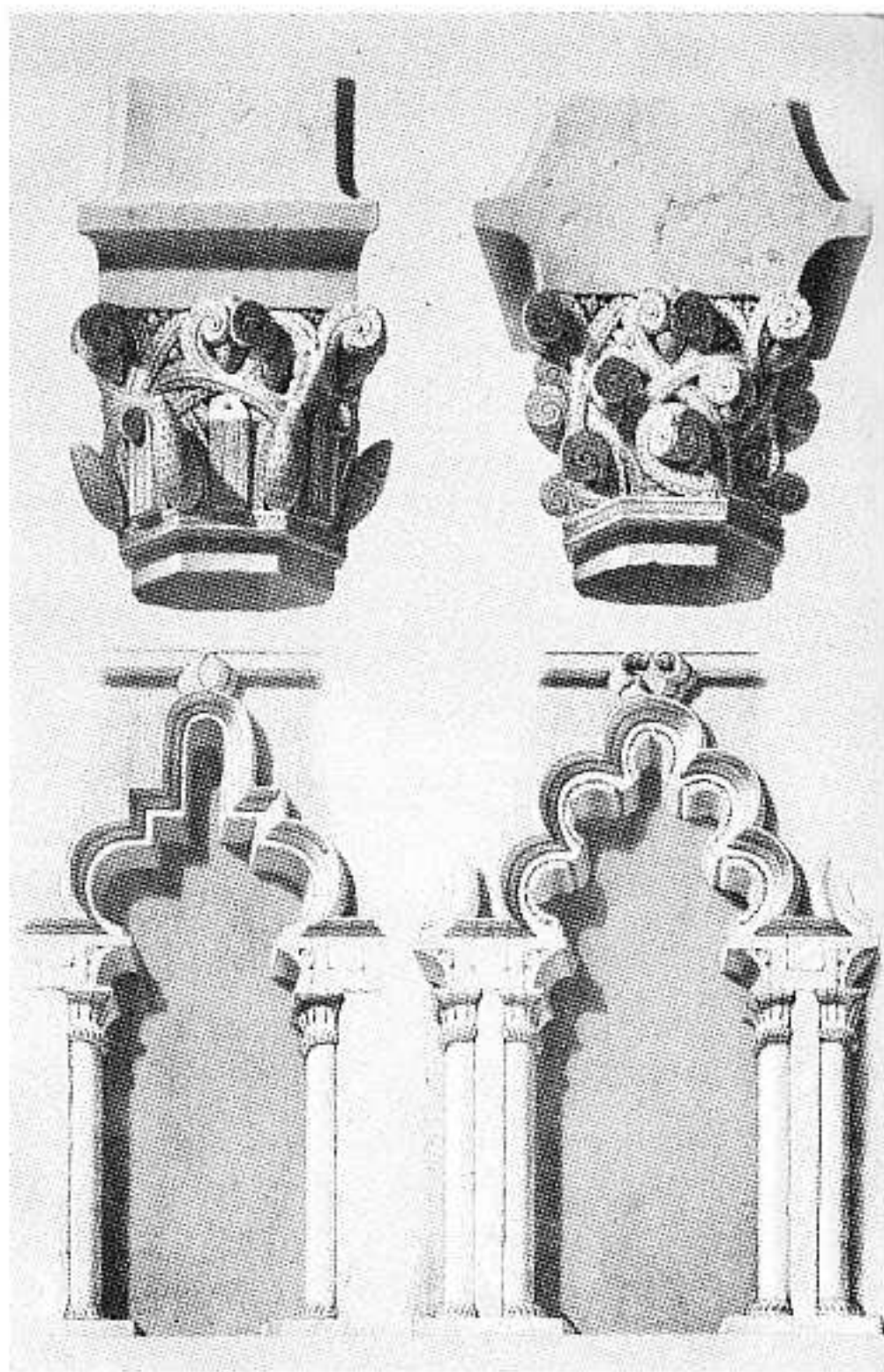


Fig. 16. «Santa María la Blanca» (detalles). C. Pizarro dibujó. J. Vallejo Lit^o. En Assas, «Albúm Artístico de Toledo», 1848.

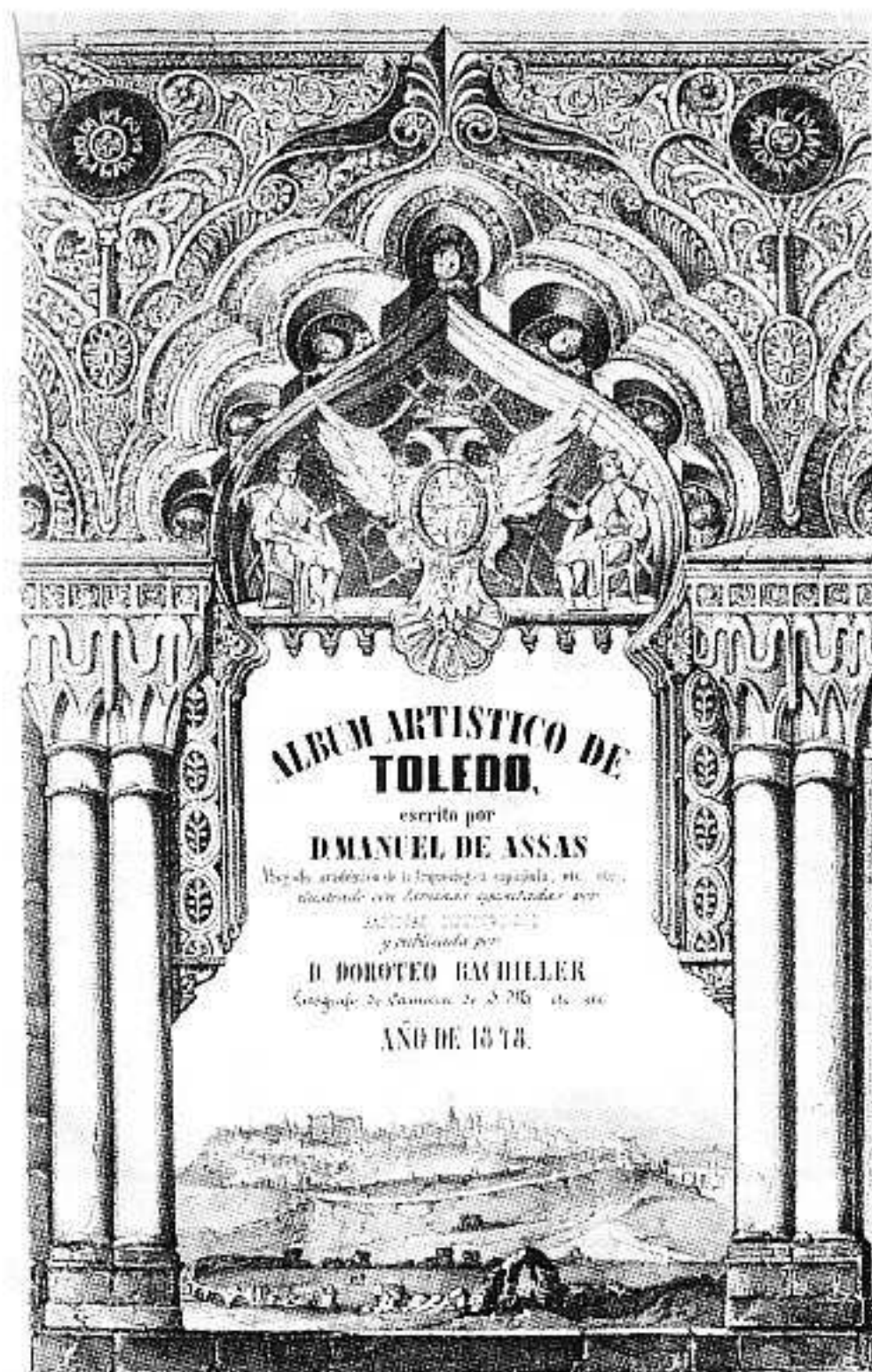


Fig. 17. Frontispicio, «Album Artístico de Toledo». 1848.

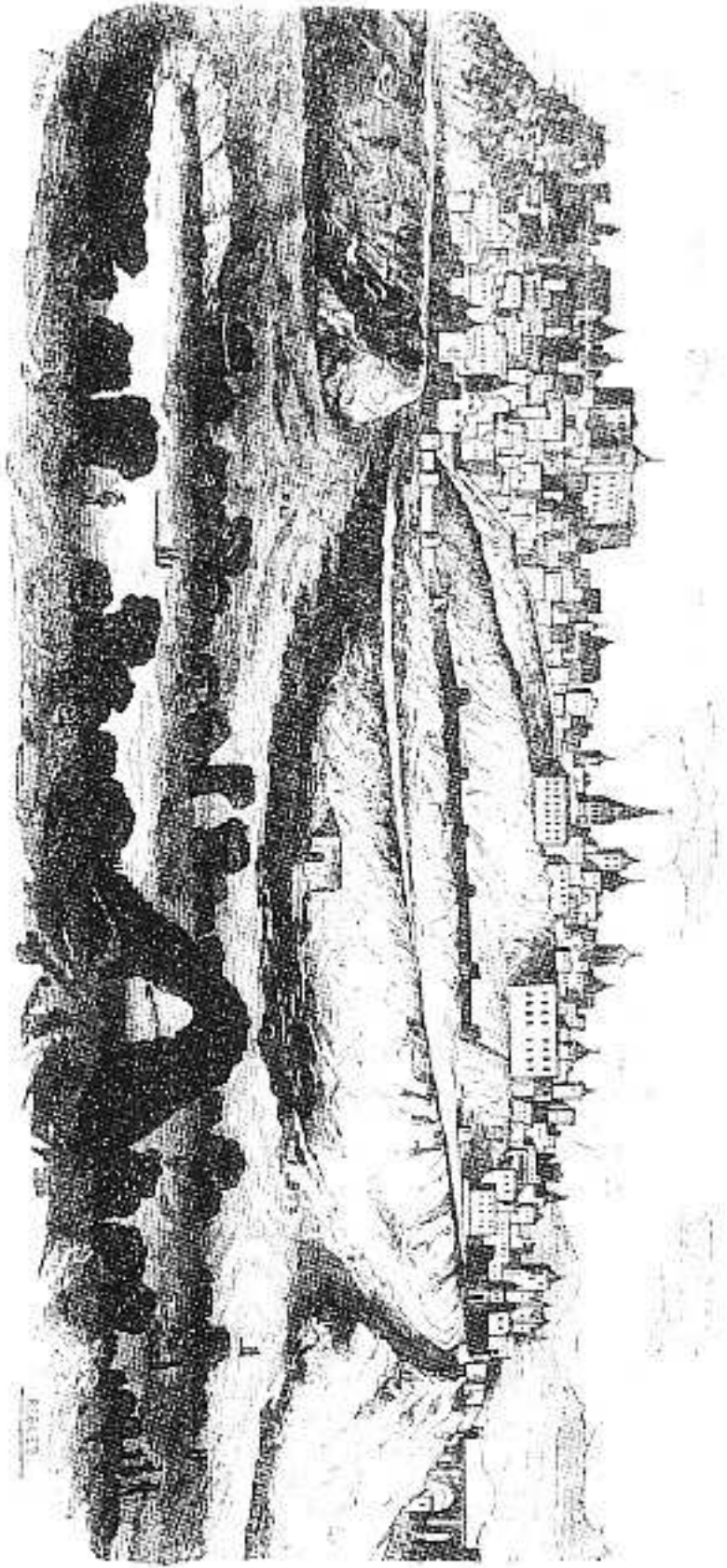


Fig. 18. «Vista general de Toledo tomada desde las ruinas del circo Máximo». C. Pizarro dib. Robles grab. Semanario Píntoresco, 1850.

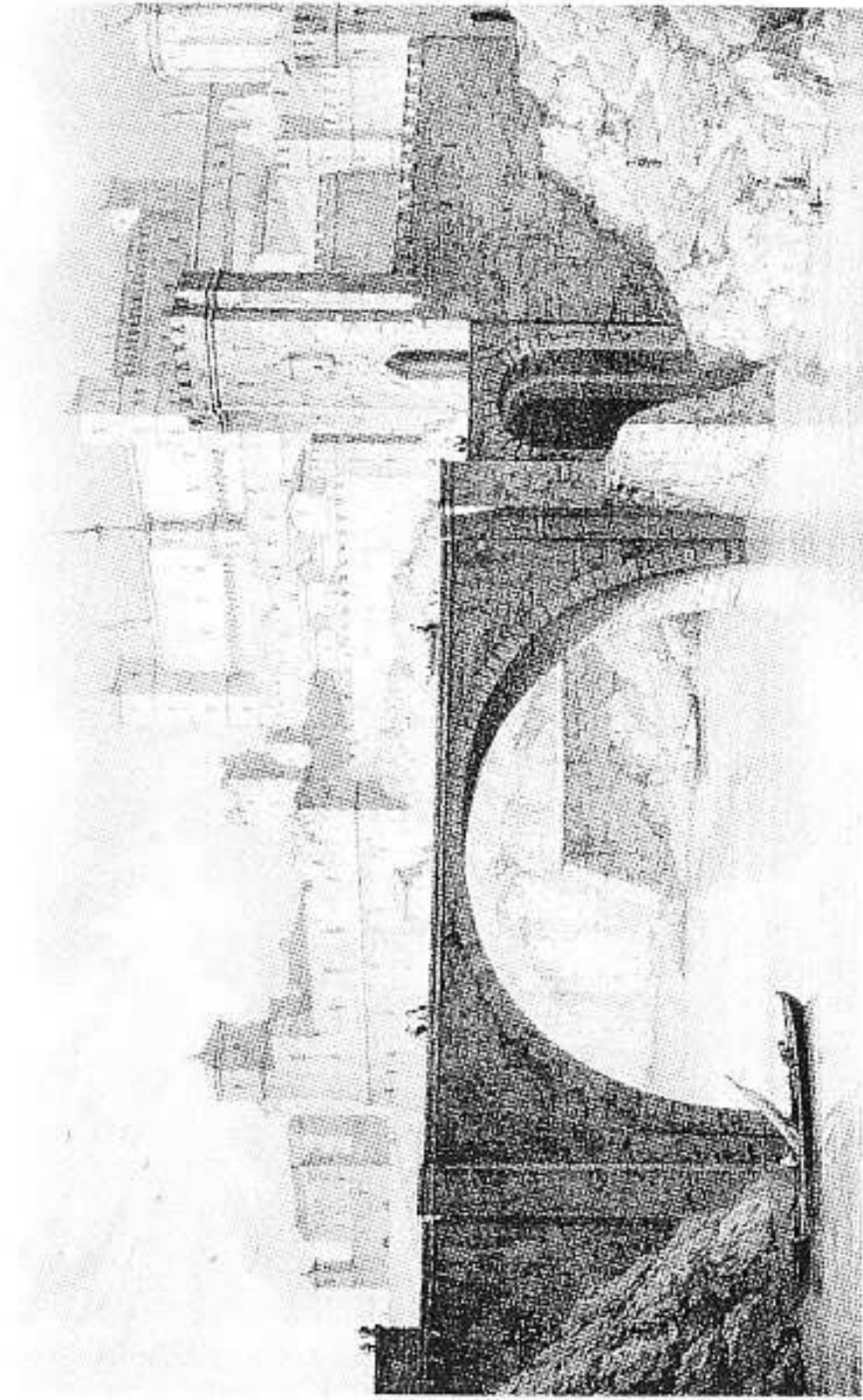


Fig. 19. «Alcazar of Toledo». E. H. Locker Del. W. Westall Lithog. Em Locker, «Wiews in Spain», 1823.

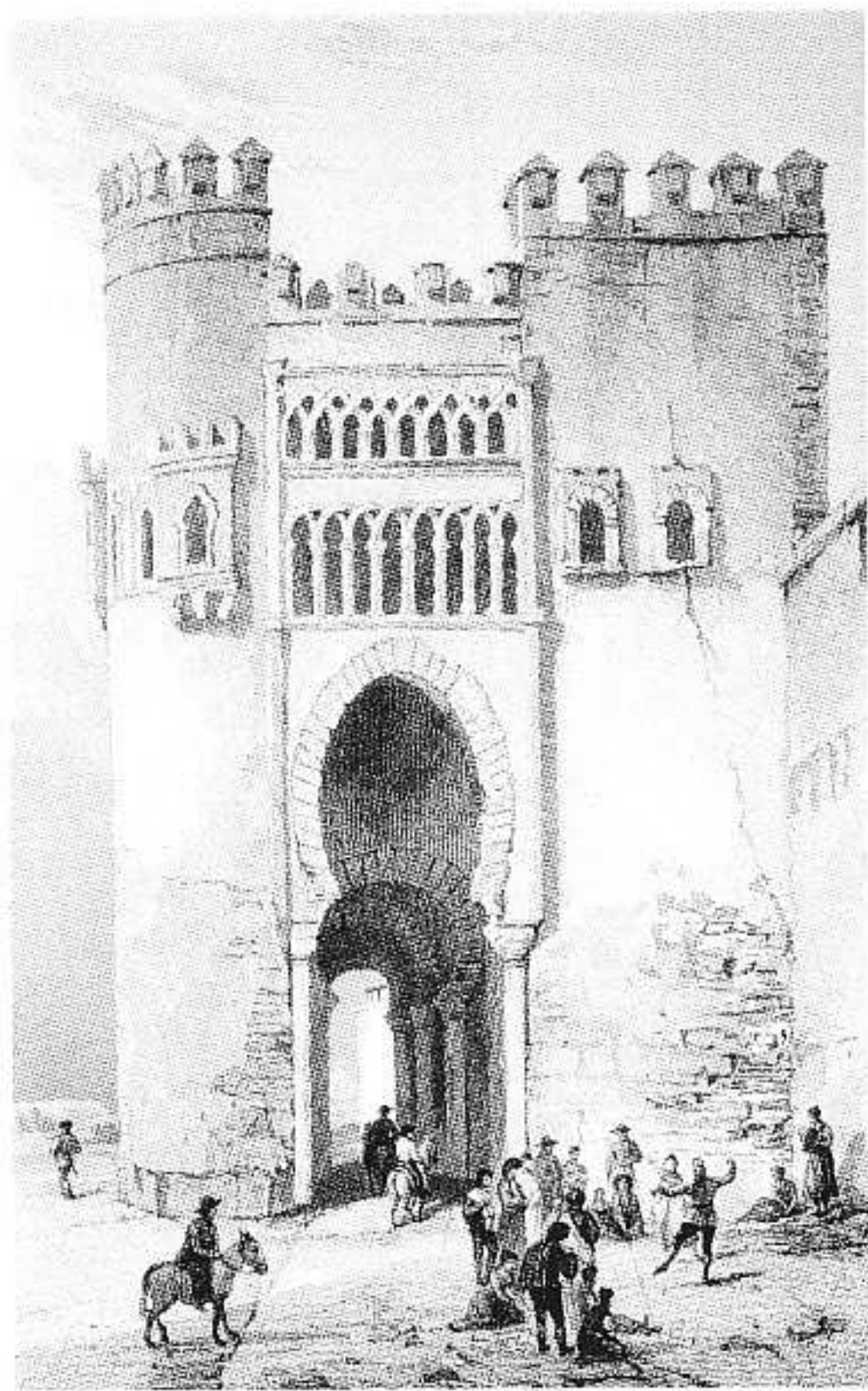


Fig. 20. «Porte de Tolède». J. Taylor del. E. Goodall Sculp. En Taylor, «Voyage Pittoresque...» 1826-1860.

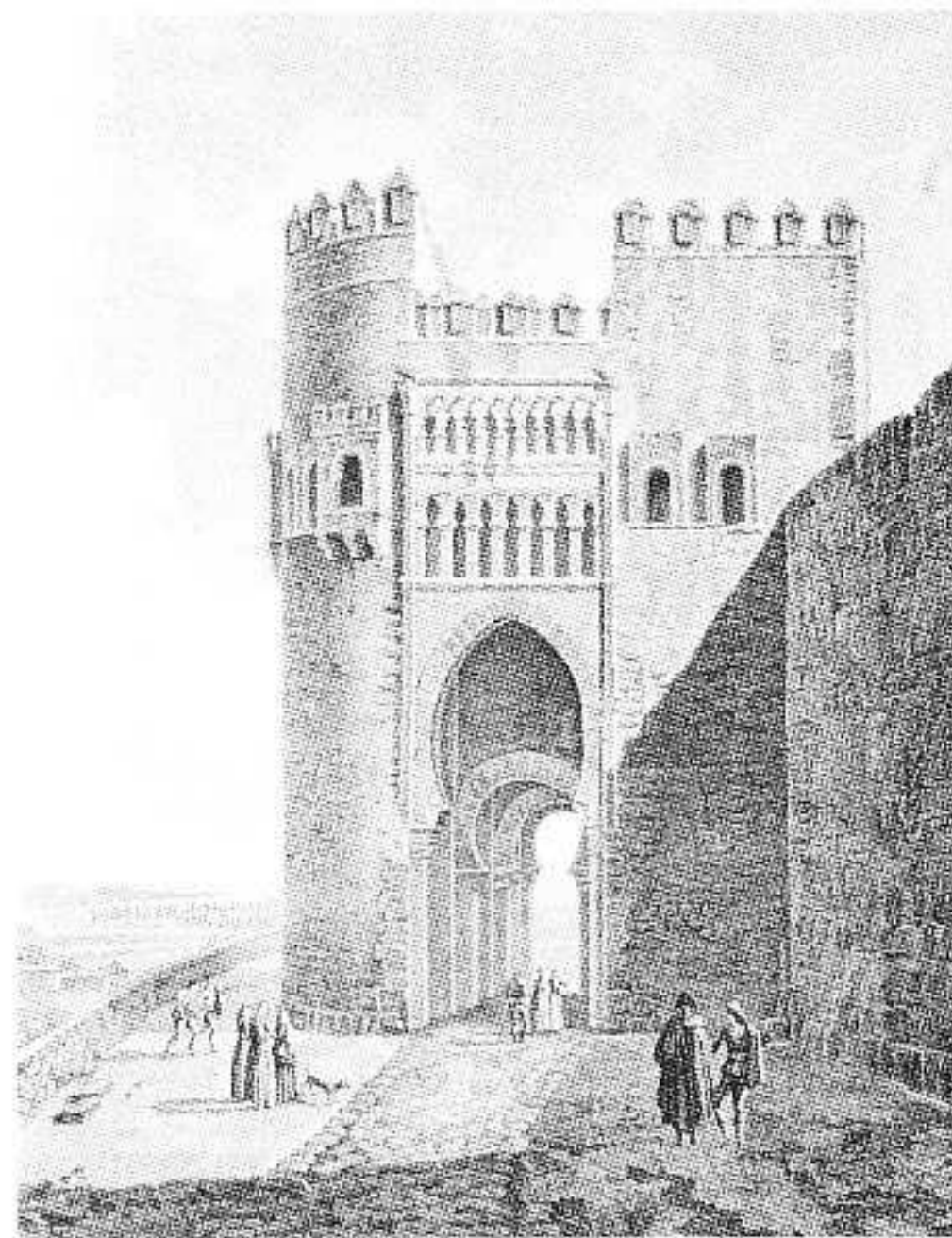


Fig. 21. «Vista de la Puerta de Toledo» Dutailly del. Gossard sulp. En Laborde, «Voyage...» 1812-1820.

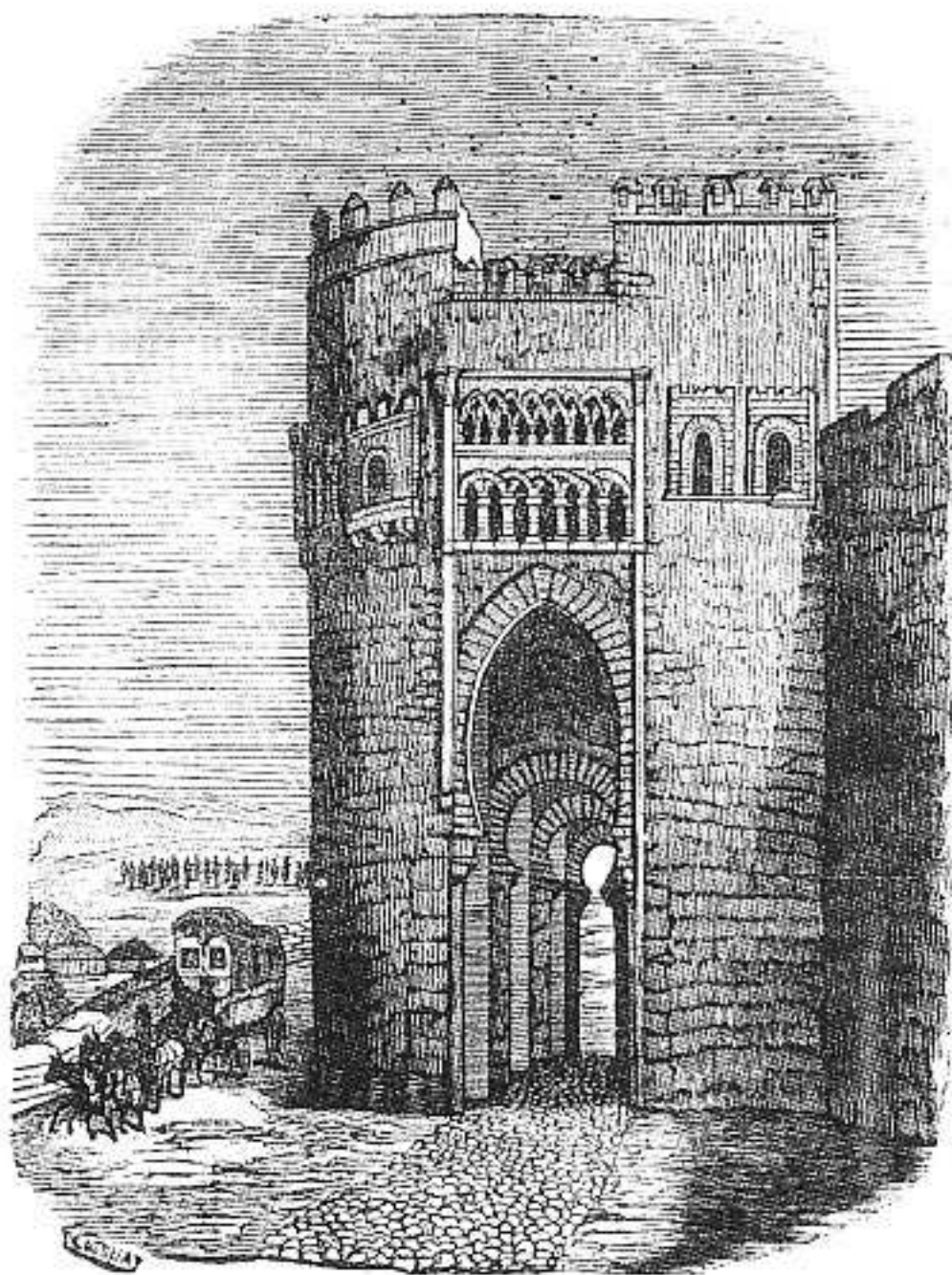


Fig. 22. «Puerta del Sol, en Toledo» Castilla, grab, En Semanario Pintoresco, 1842.

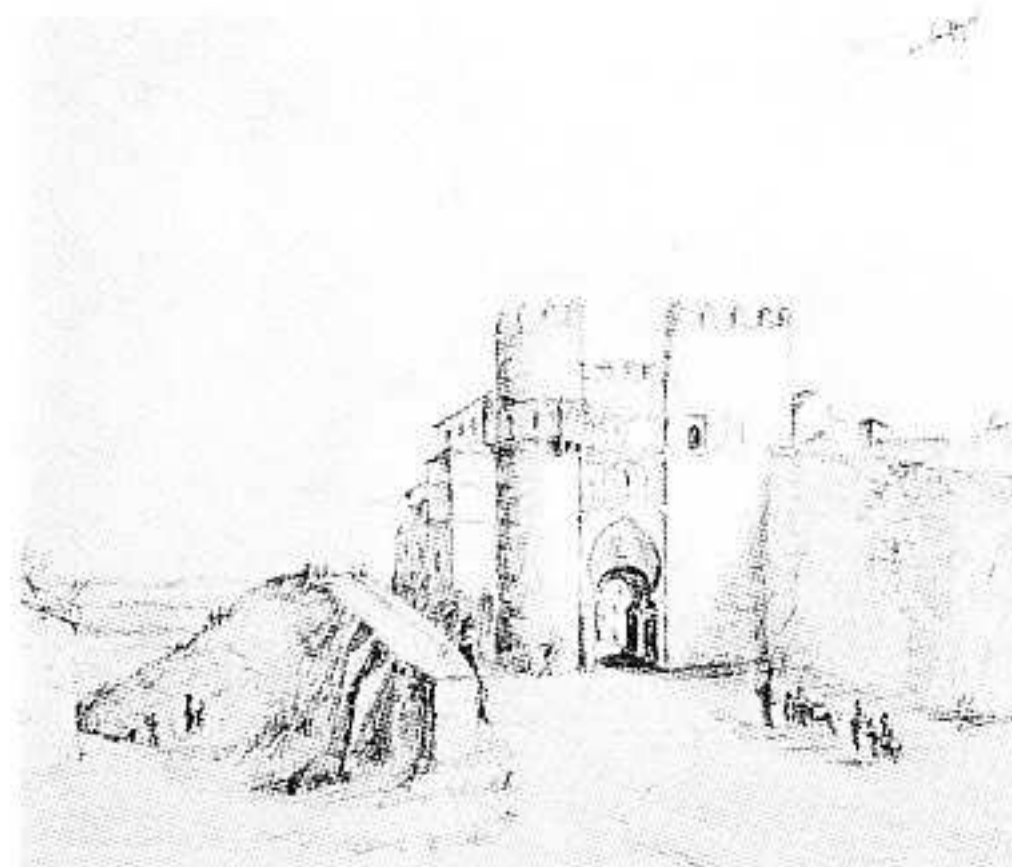


Fig. 23. Richard Ford. «Toledo, Puerta de los Reyes». Plumilla. 1831. Col. Brinsley Ford.

Fig. 24. «Plano de Toledo y de sus cercanías». En Laborde, «Voyage...», 1812-1820.

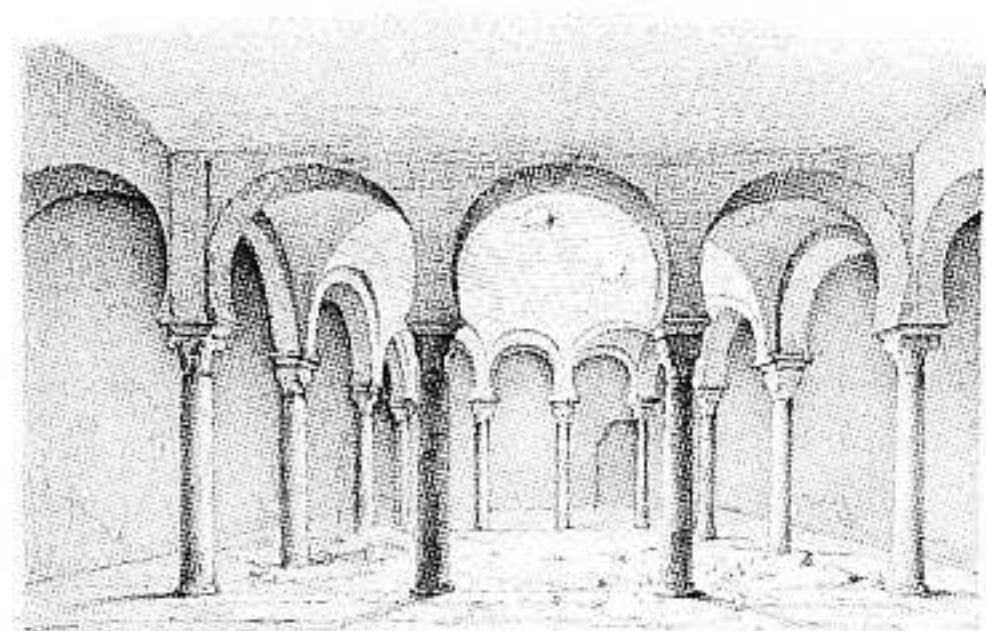
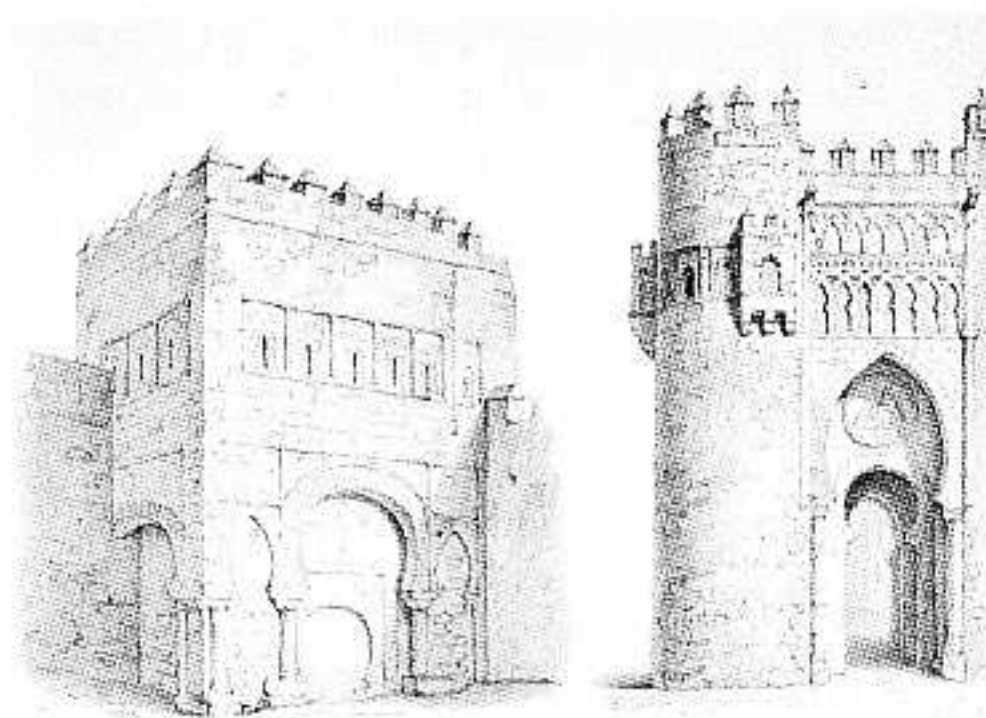
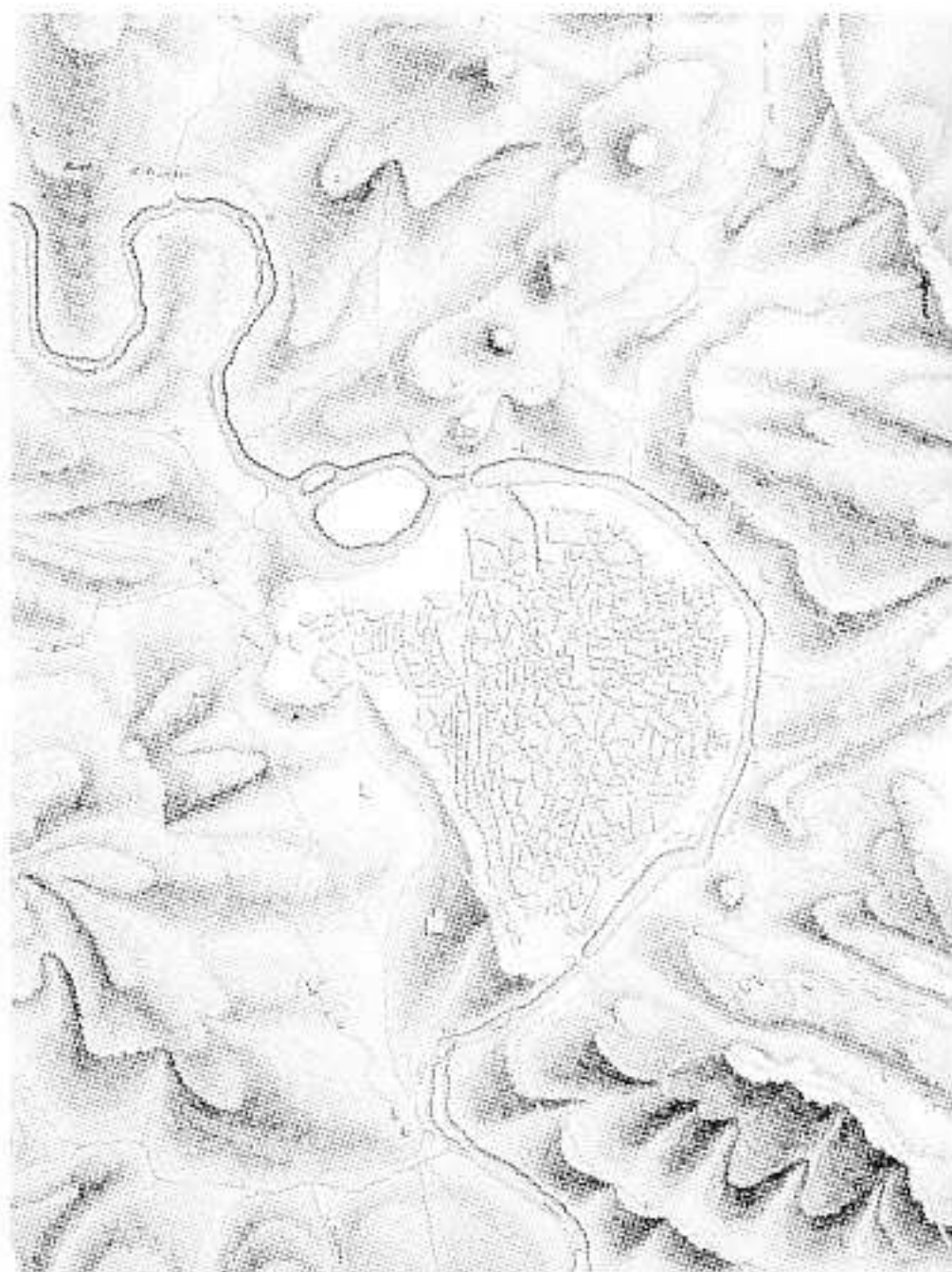


Fig. 25. «Monuments arabes divers. Espagne». Girault de Prangey del. Assileneau lith. En Prangey, «Essai sur l'architecture des arabes et des mores...» 1841.



Fig. 27. «Interieur de la vieille Synagogue de Tolède». Chapuy del. Mathiu lith. En «Le Moyen Age Monumentale et Archeologique. 1844-1851.

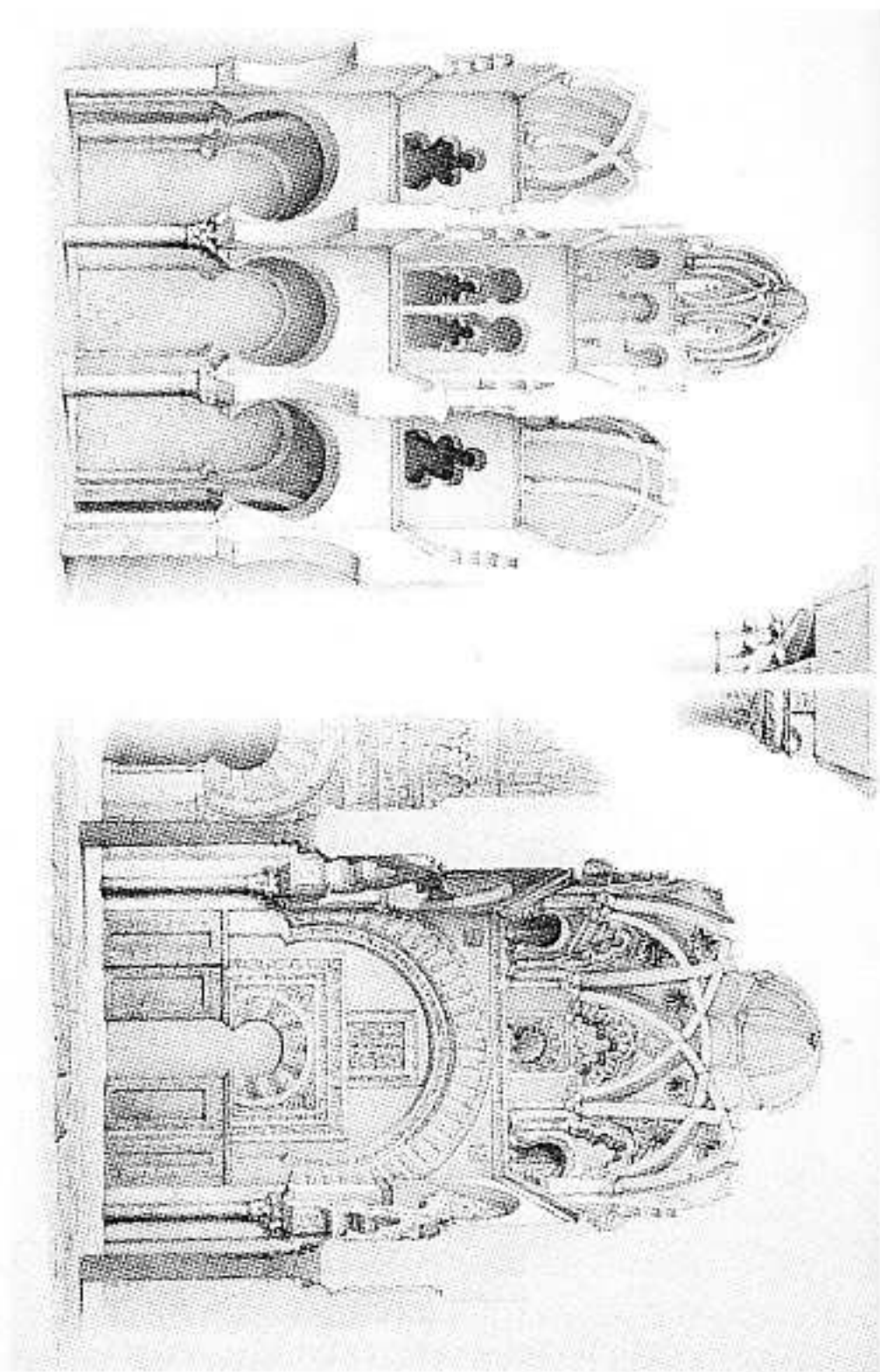


Fig. 26. «Mosquées de Tolède et de Cordoue». Chapuy del. Assilencieu lith. En Prangey, «Essai...», 1841.

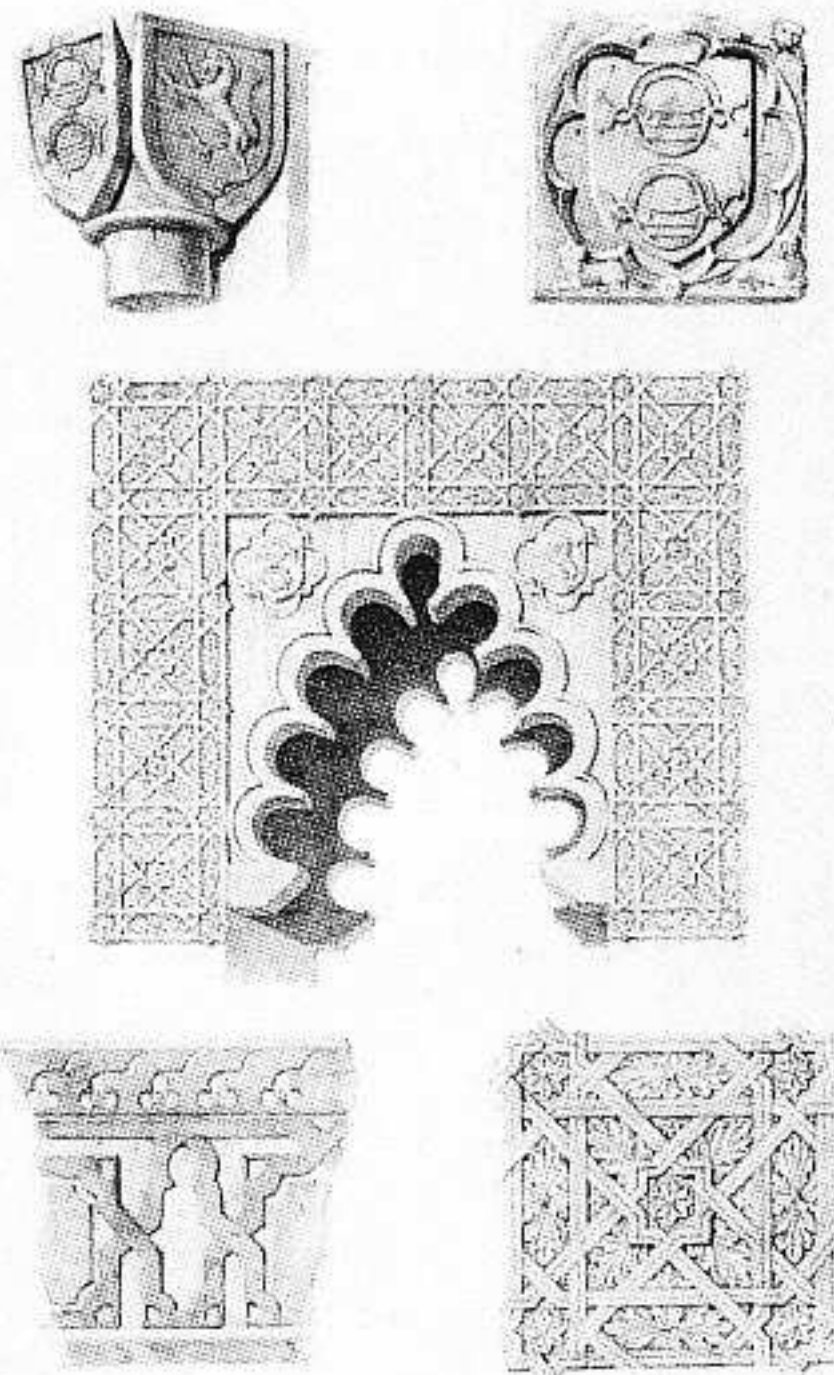


Fig. 28. «Détails di Palais de la Galiano, pres de Tolède». Chapuy del. Assileneau lith. En «Le moyen Age...» 1844-1851.

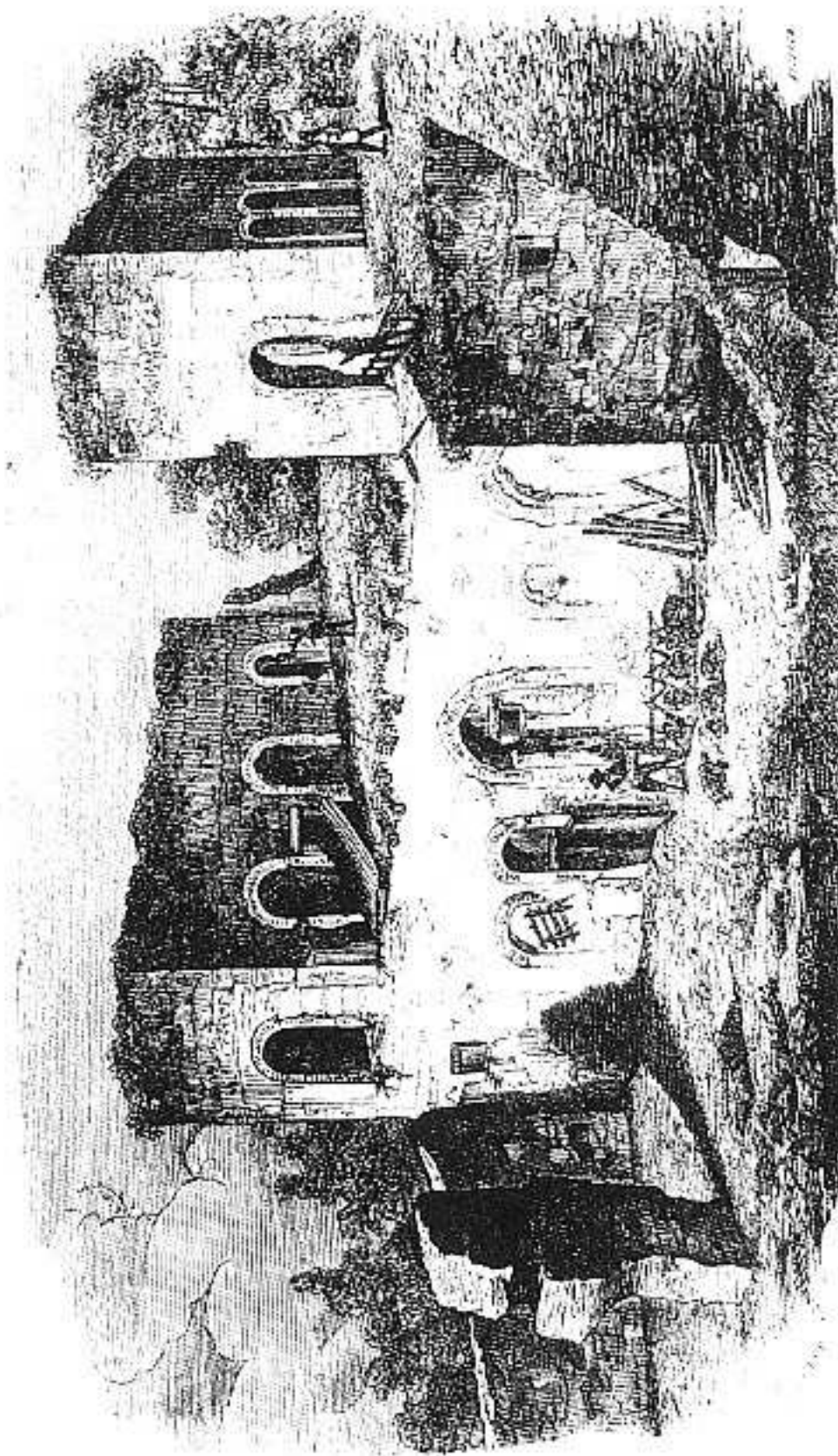


Fig. 29. «Toledo. Vista de las ruinas del Palacio de Galiana desde el patio». Pizarro, dib. Murcia grab. Semanario Pintoresco, 1851. (muy similar a una vista al óleo de G. P. Villamil, 1849)

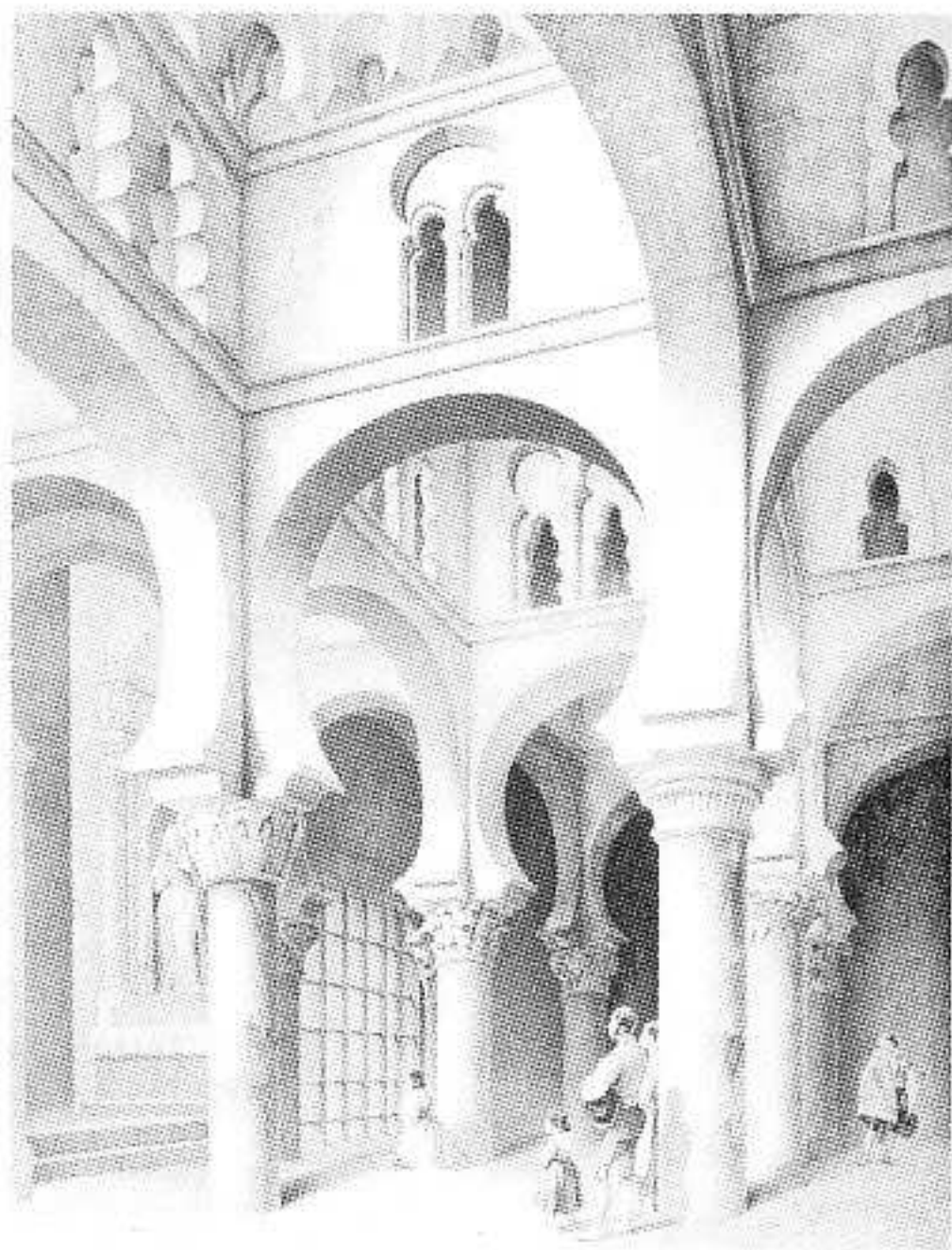


Fig. 30. «Interior de la capilla del Cristo de la Luz, en Toledo», G. P. de Villa-Amil dibujó. Lit. Arnout. En «España Artística y Monumental», 1842.

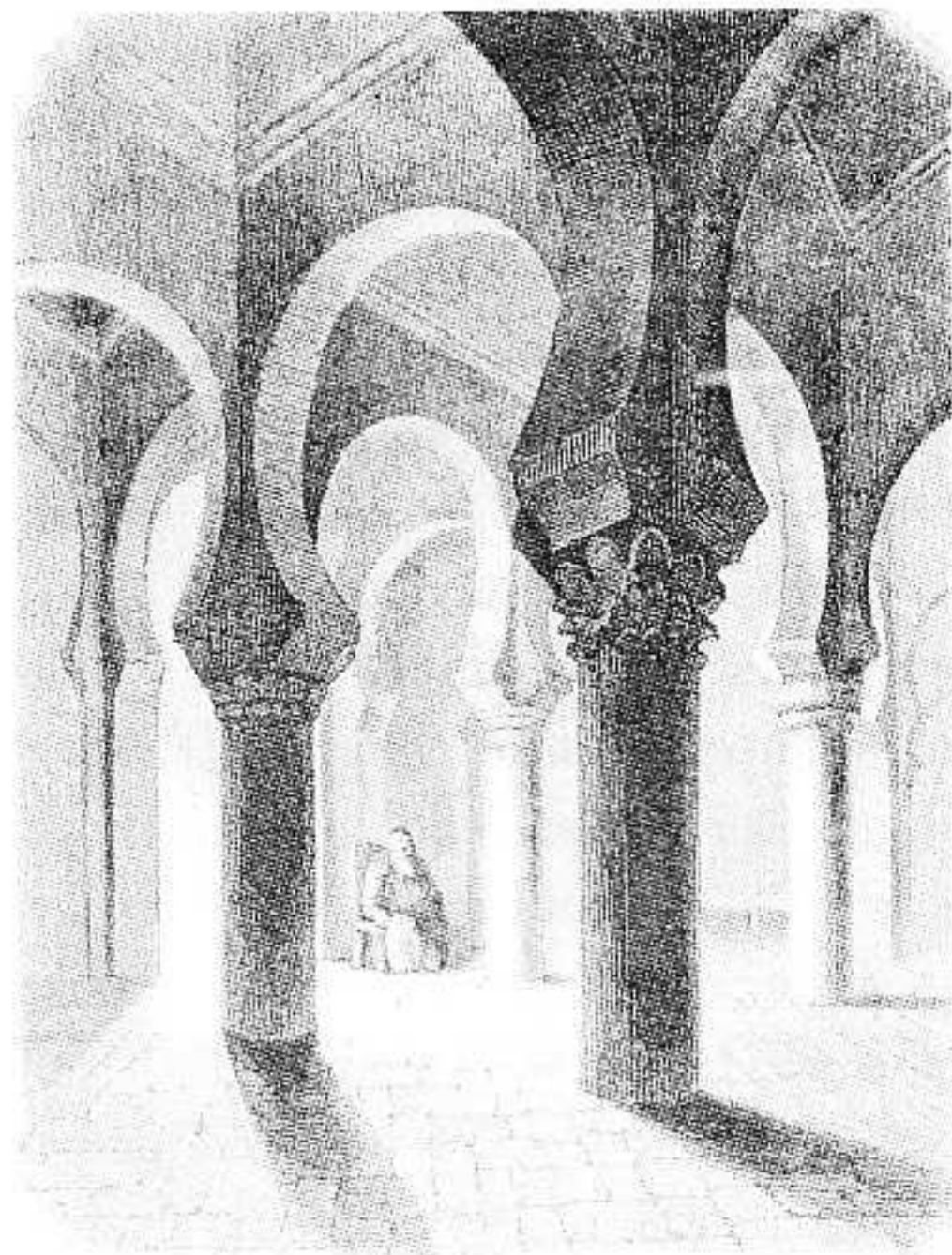


Fig. 31. «Interior of Christo de la Luz. Toledo». N. A. Wells, en «The Picturesque Antiquities of Spain», 1846.

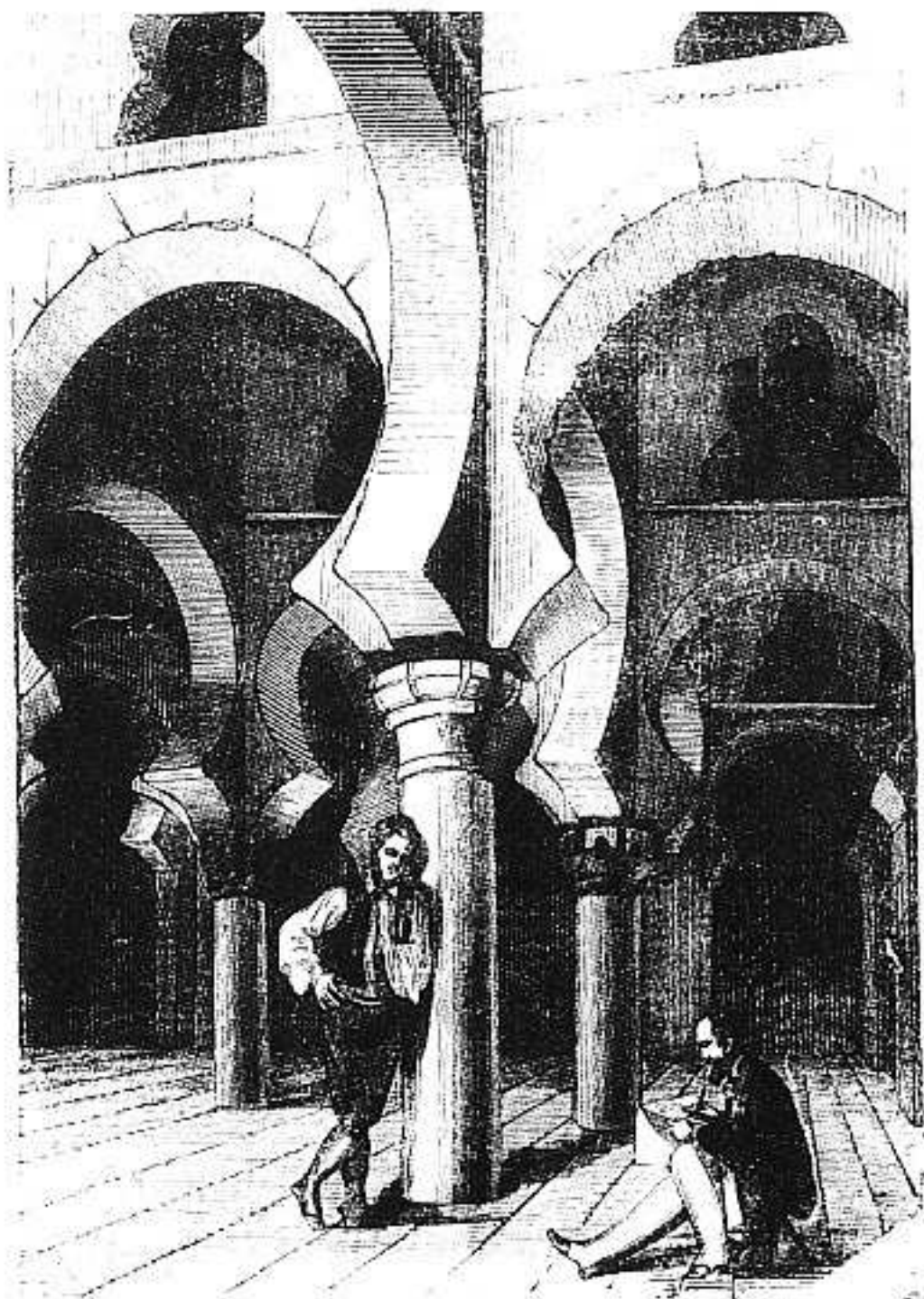


Fig. 32. «Ermita del Cristo de la Luz en Toledo». En *Semanario Pintoresco Español*, 1846.

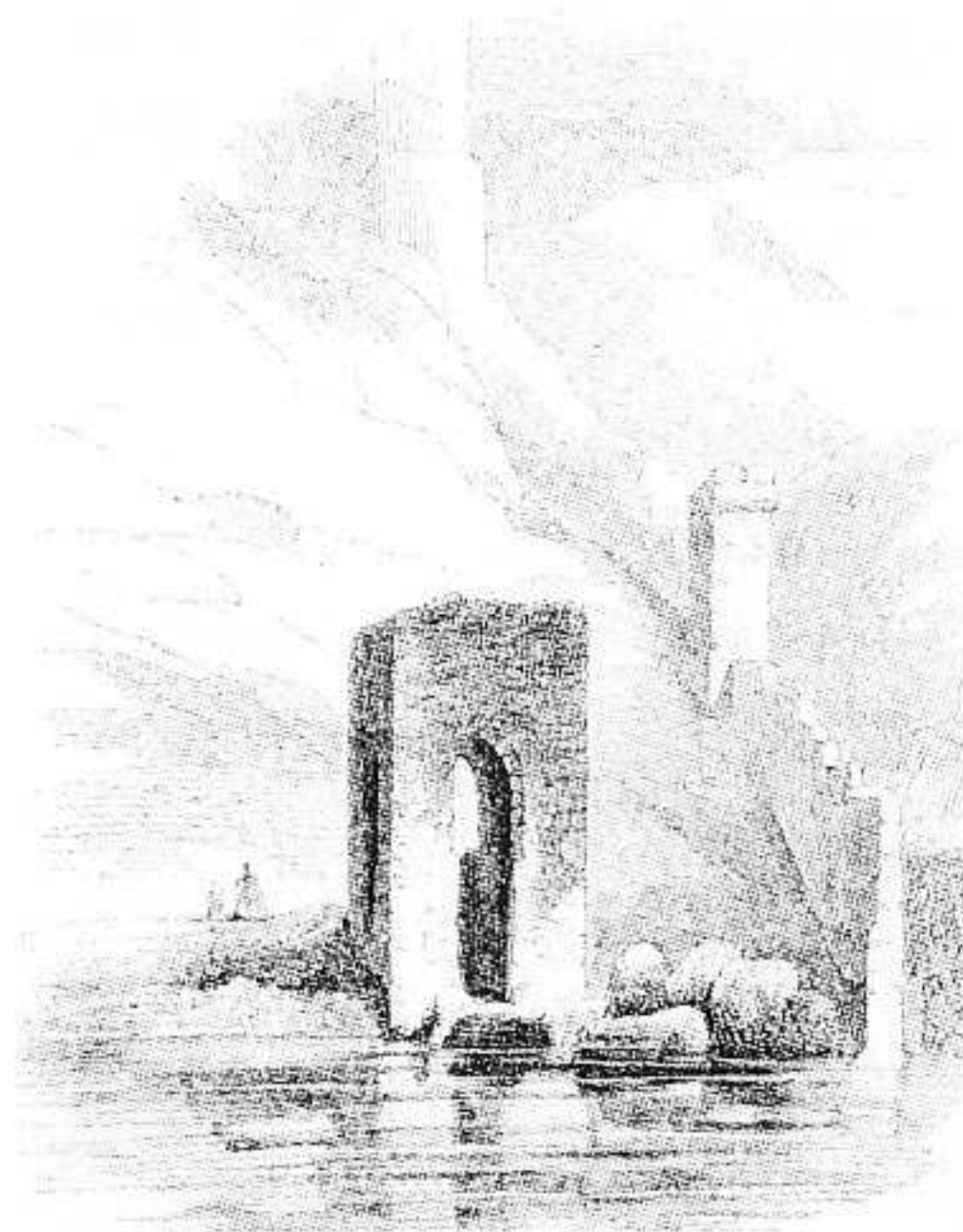


Fig. 33. «Florinda's Bath». N. A. Wells, en «*The Picturesque Antiquities of Spain*», 1846.

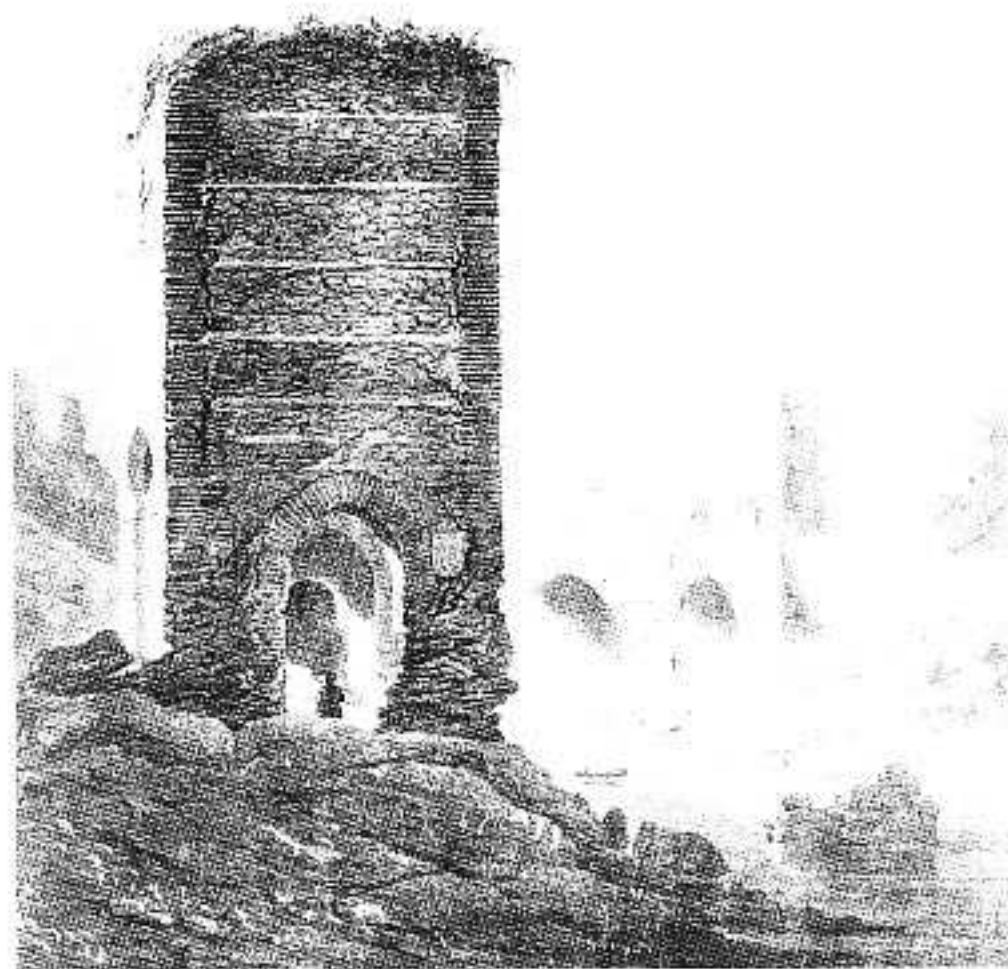


Fig. 34. «Los Baños de la Cava», Pedro Pérez de Castro. En «El Mundo Pintoresco», 1858.



Fig. 35. «View of Toledo», N. A. Wells del. W. E. Starling sc. En «The picturesque antiquities of Spain», 1846.

Fig. 36. «Toledo. Ruinas del Artificio de Juanelo». Cecilio Pizarro. S. P. E. 1851.

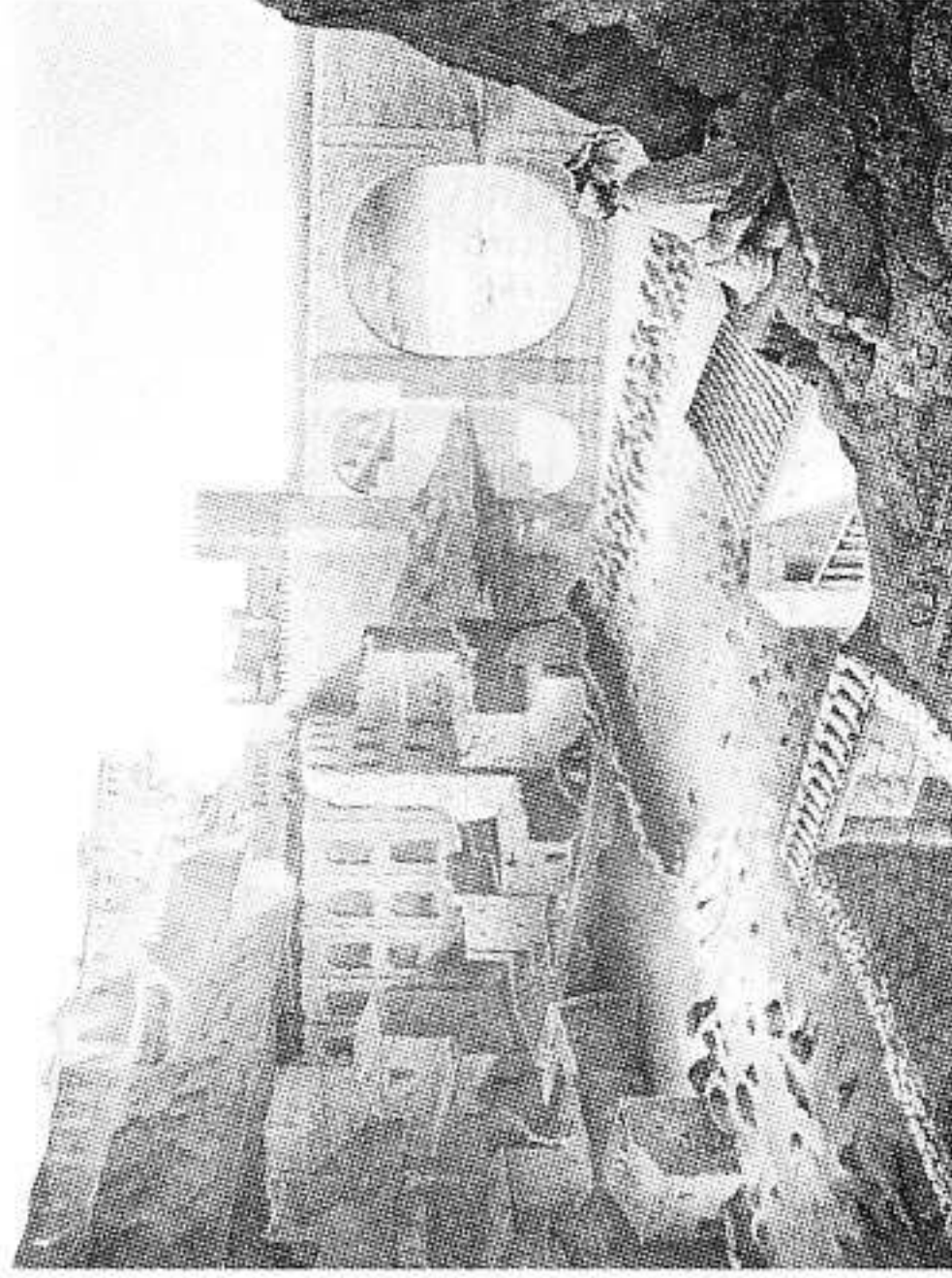
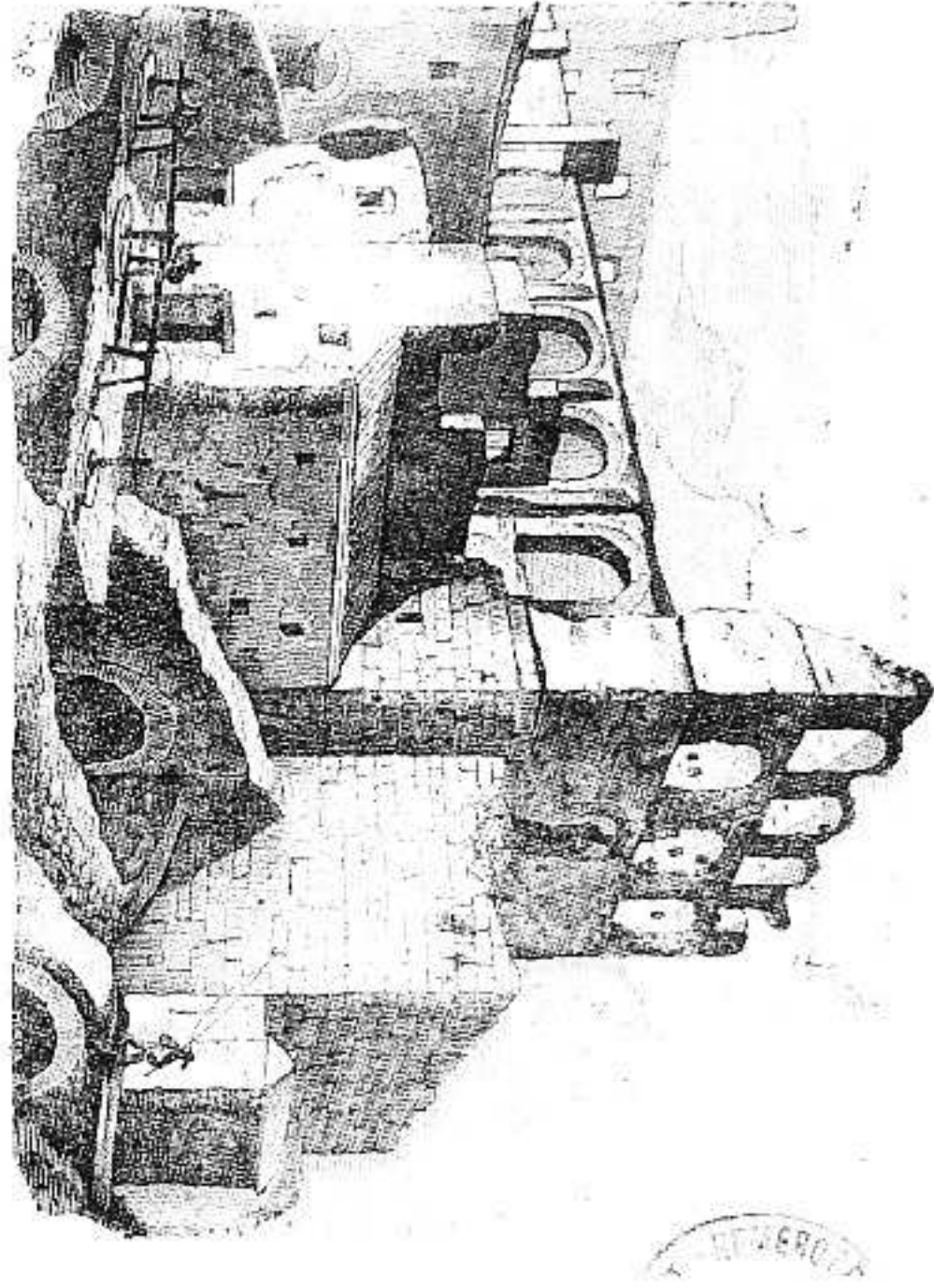


Fig. 37. «Puente de Alcántara (Toledo)». Dib.^o del natl y lit.^a por F. J. Parcerisa. En J. M. Quadrado, «Recuerdos y Bellezas de España, Castilla la Nueva», 1853.

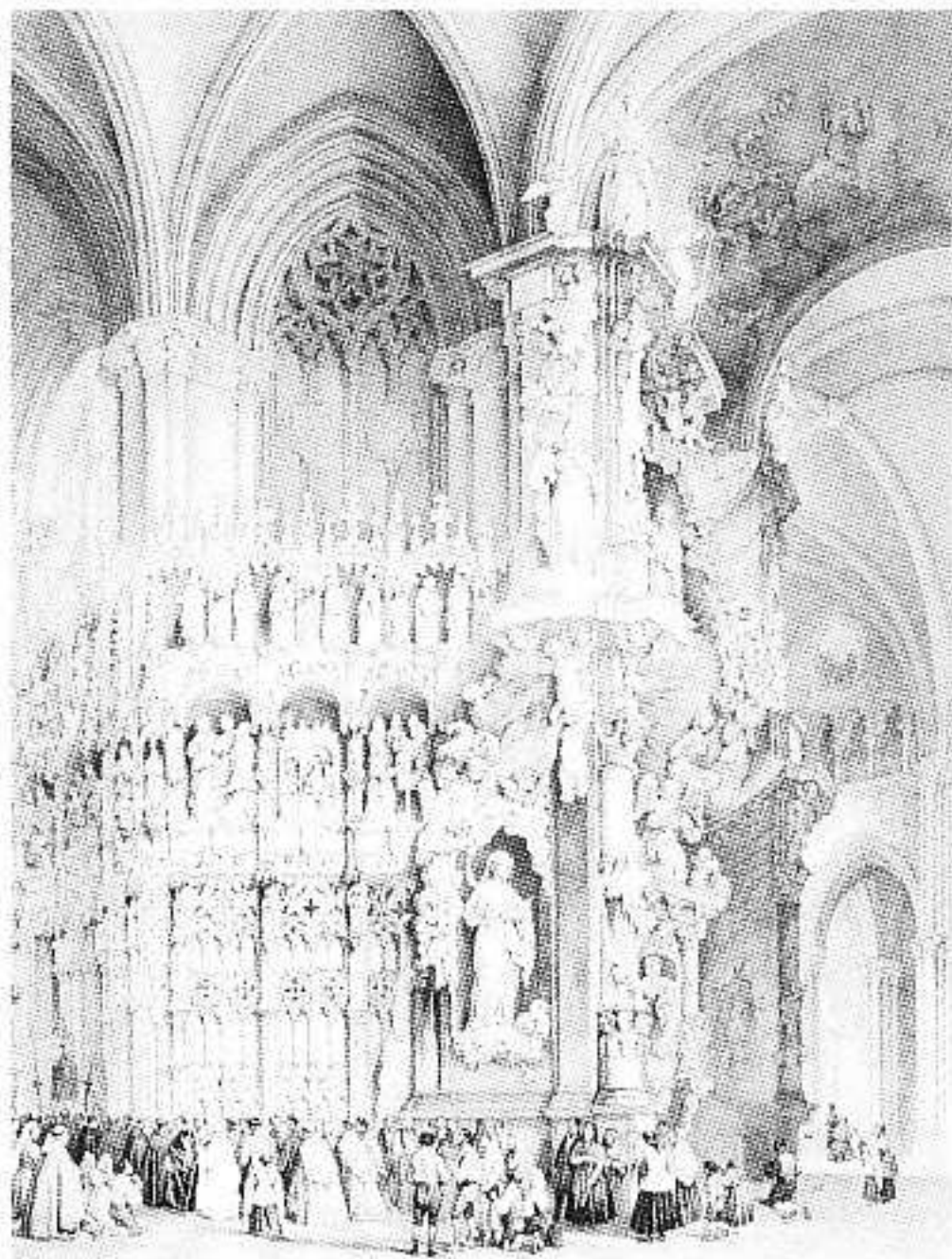


Fig. 38. «Altar llamado el Transparente, en la catedral de Toledo». G. P. Villa Amil Dibujó. Lit. Bachelier et V. Adam. En «España Artística y monumental», 1842.



Fig. 39. «A Sketch». By Egon Lundgren. En Blackburn, «Travelling in Spain in the present day», 1869.

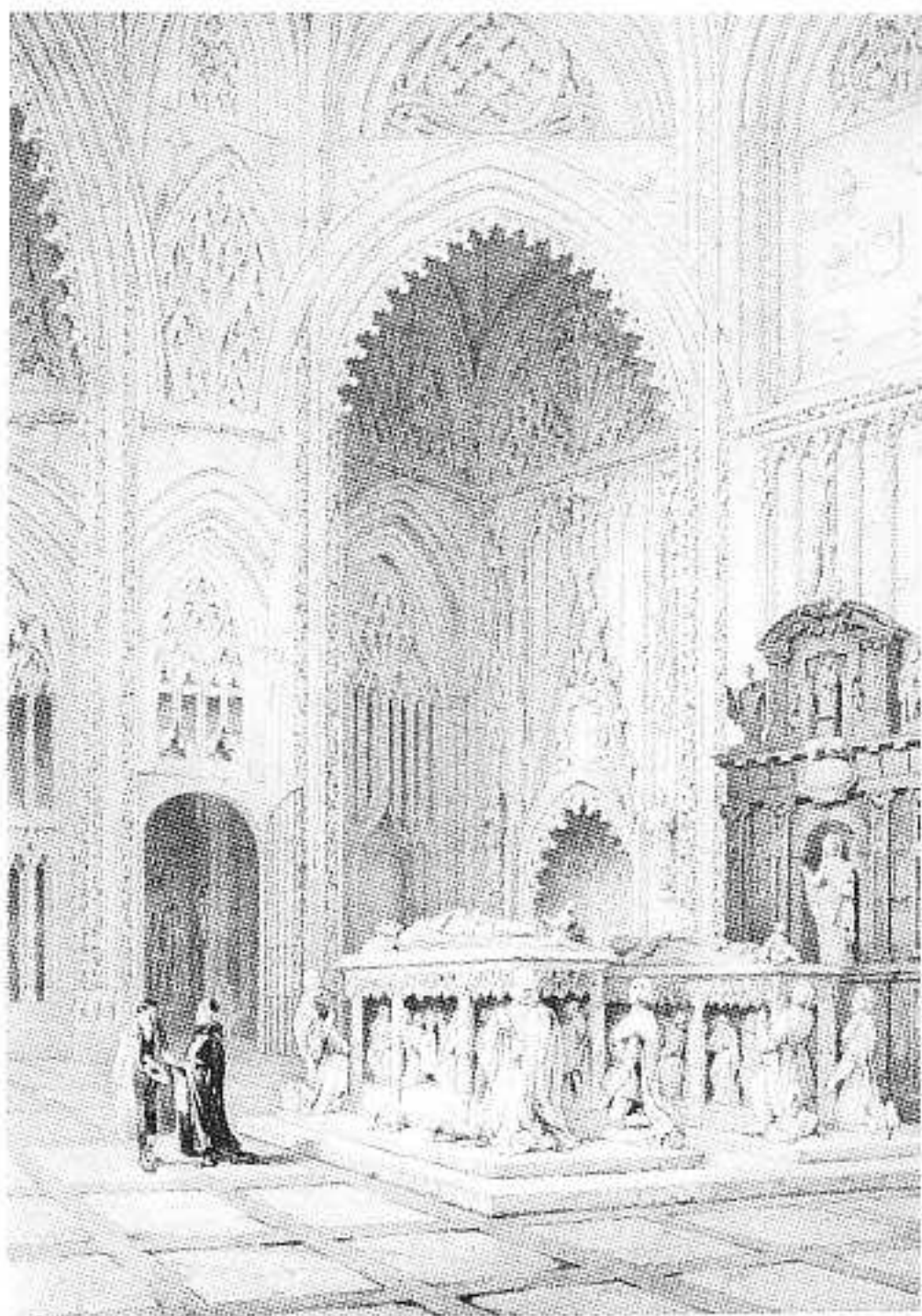


Fig. 40. «Tombeaux de D. Alvaro de Luna et Sa Famille». Chapuy del. Bachelier Lith. En Chapuy, «Le Moyen Age Monumental et Archéologique», 1844-1851.

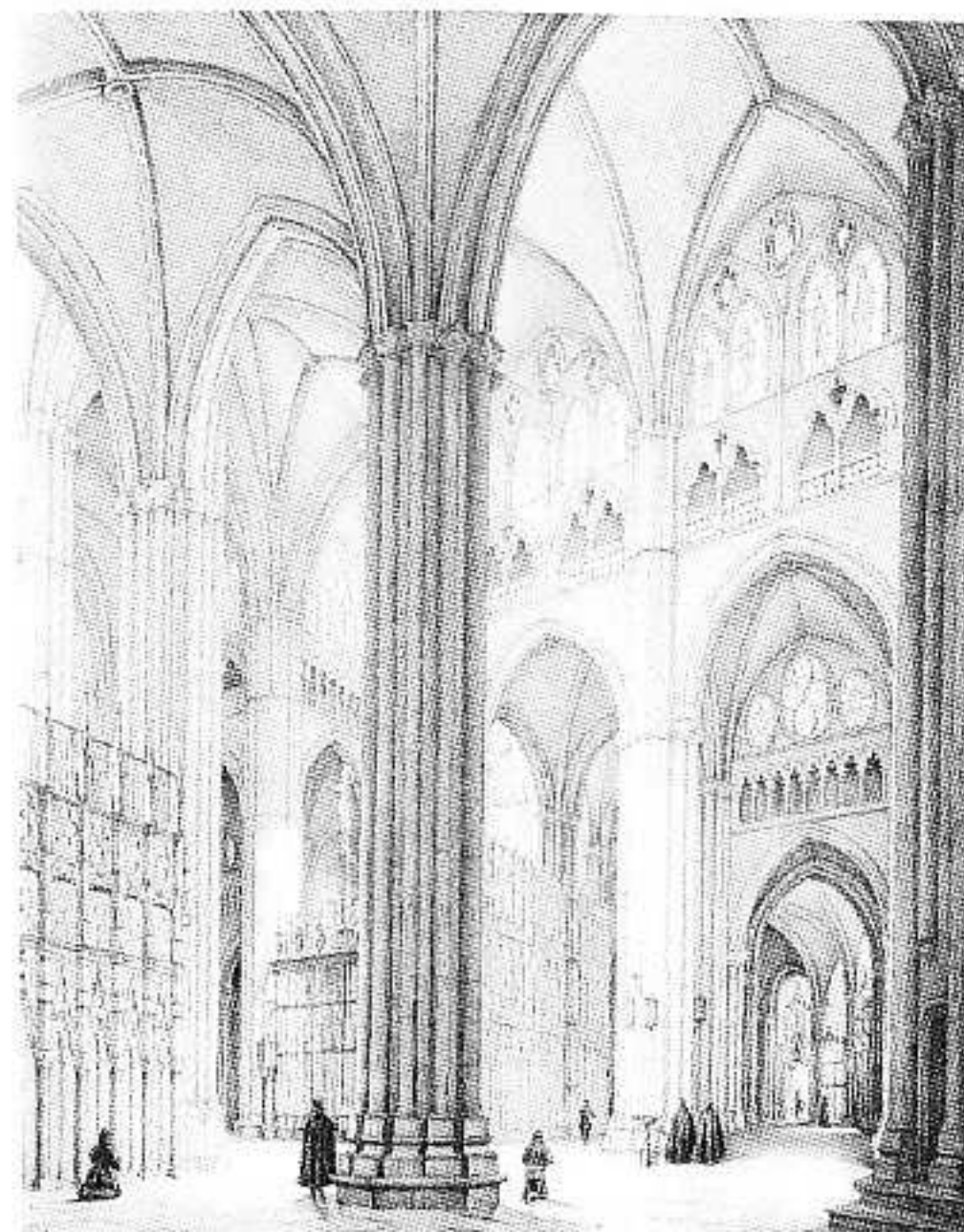


Fig. 41. «Intérieur de la Cathédrale de Tolède». Assileneau del. et lith. En Chapuy, «Le Moyen Age Monumental et Archéologique», 1844-1851.

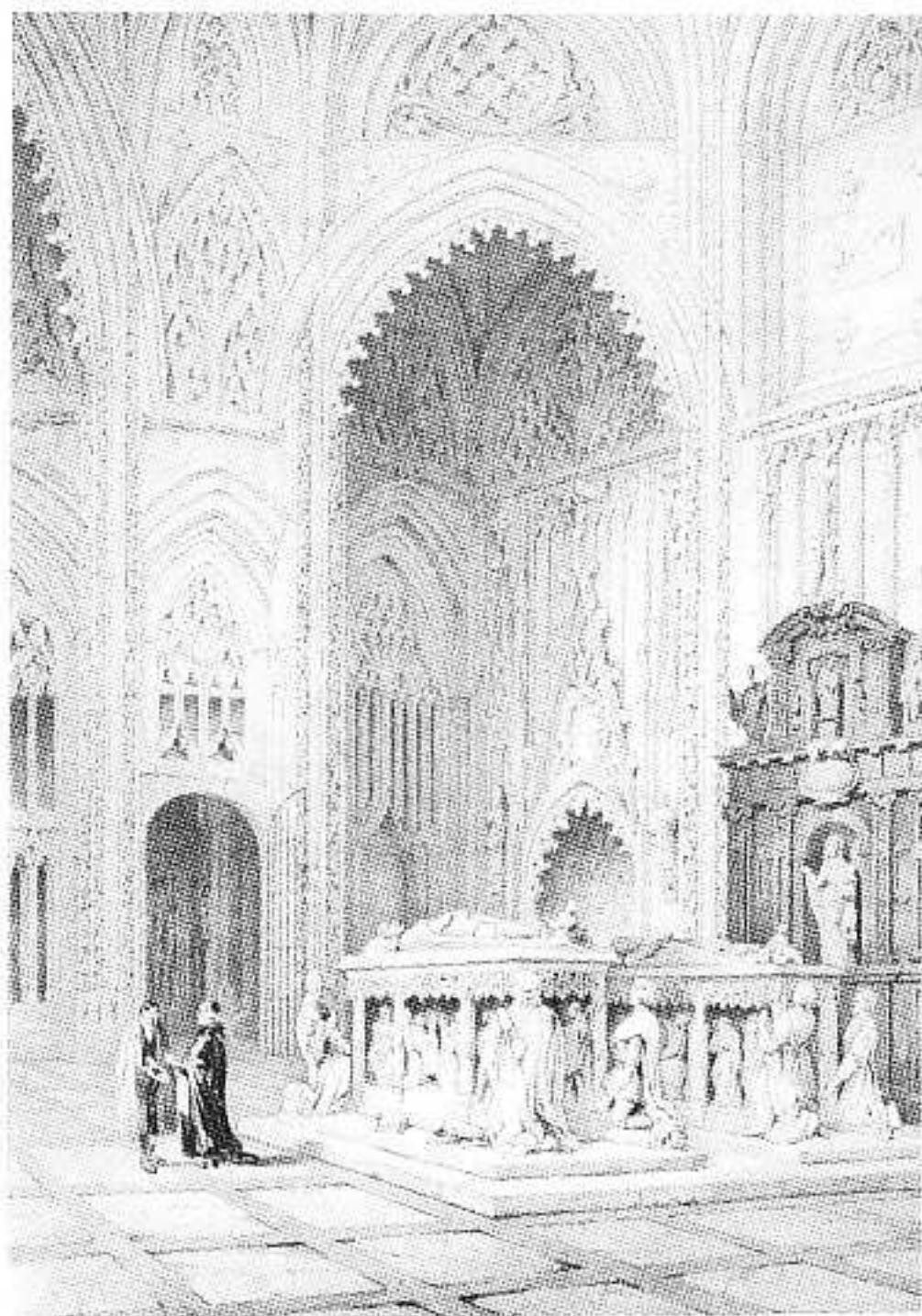


Fig. 40. «Tombeaux de D. Alvaro de Luna et Sa Famille». Chapuy del. Bachelier Lith. En Chapuy, «Le Moyen Age Monumental et Archéologique», 1844-1851.

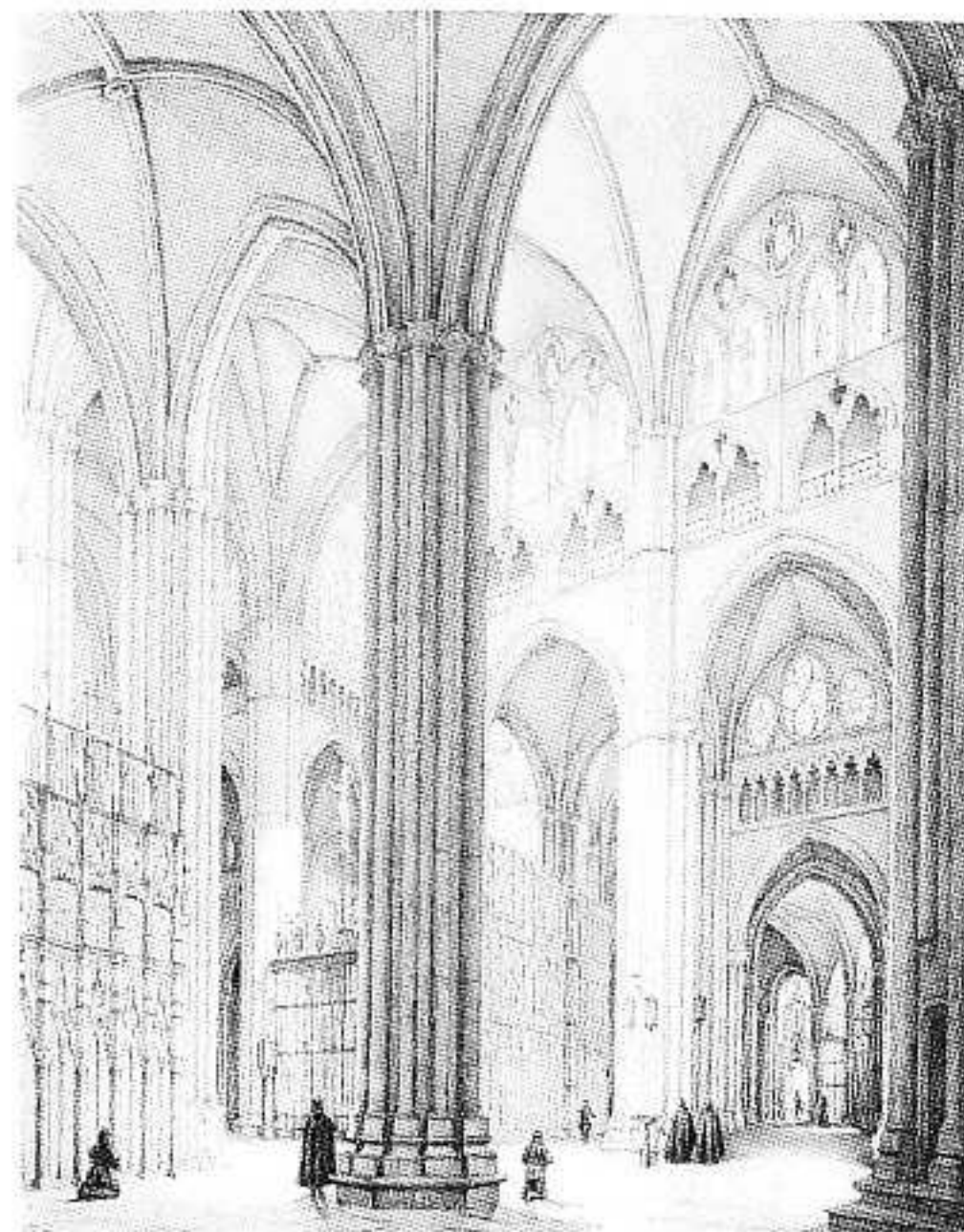


Fig. 41. «Intérieur de la Cathédrale de Tolède». Assileneau del. et lith. En Chapuy, «Le Moyen Age Monumental et Archéologique», 1844-1851.

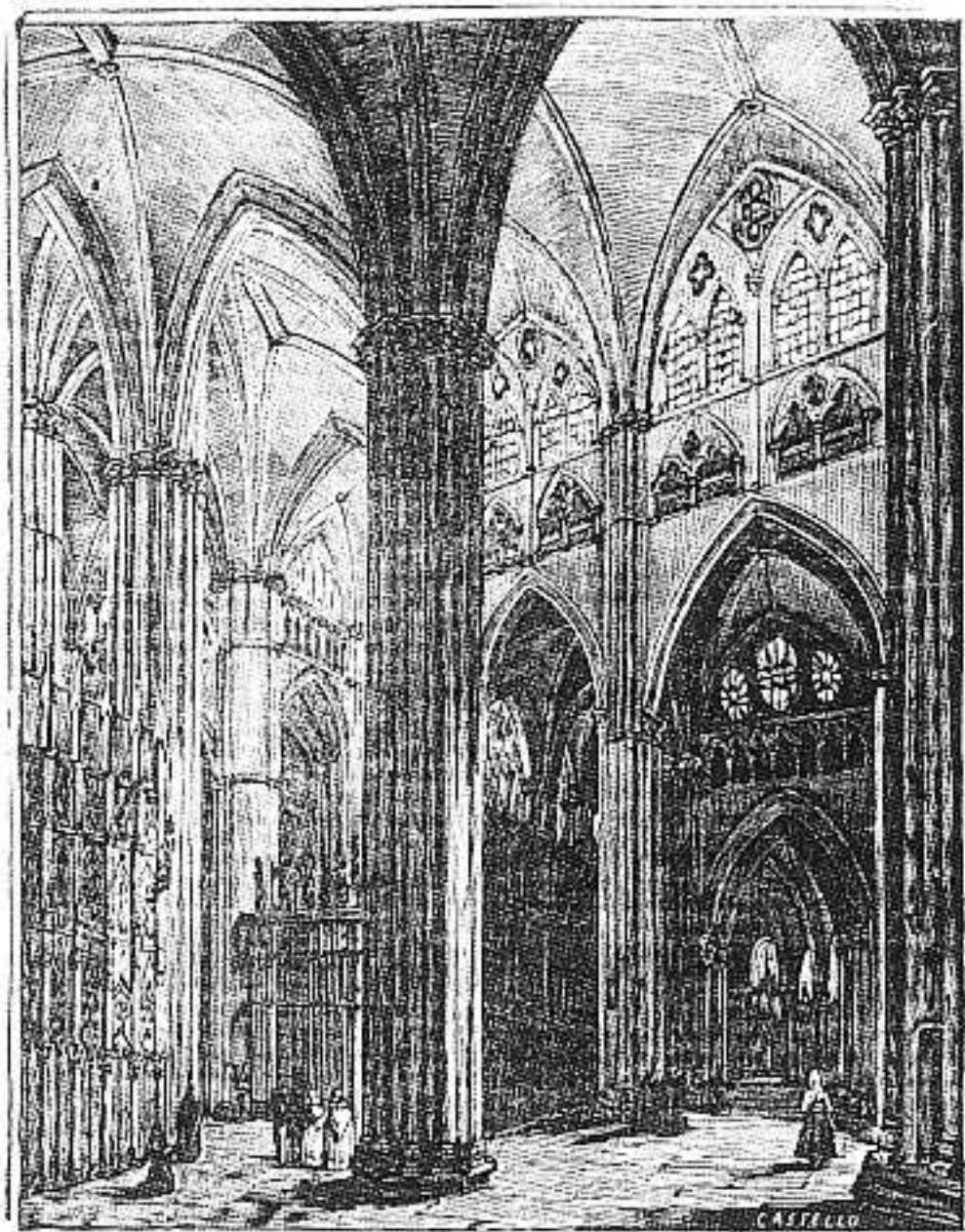


Fig. 42. «La Catedral de Toledo». Grab. Castelló. En S. P. E. 1839.
Trasunto de una estampa de J. L. Assileneau.

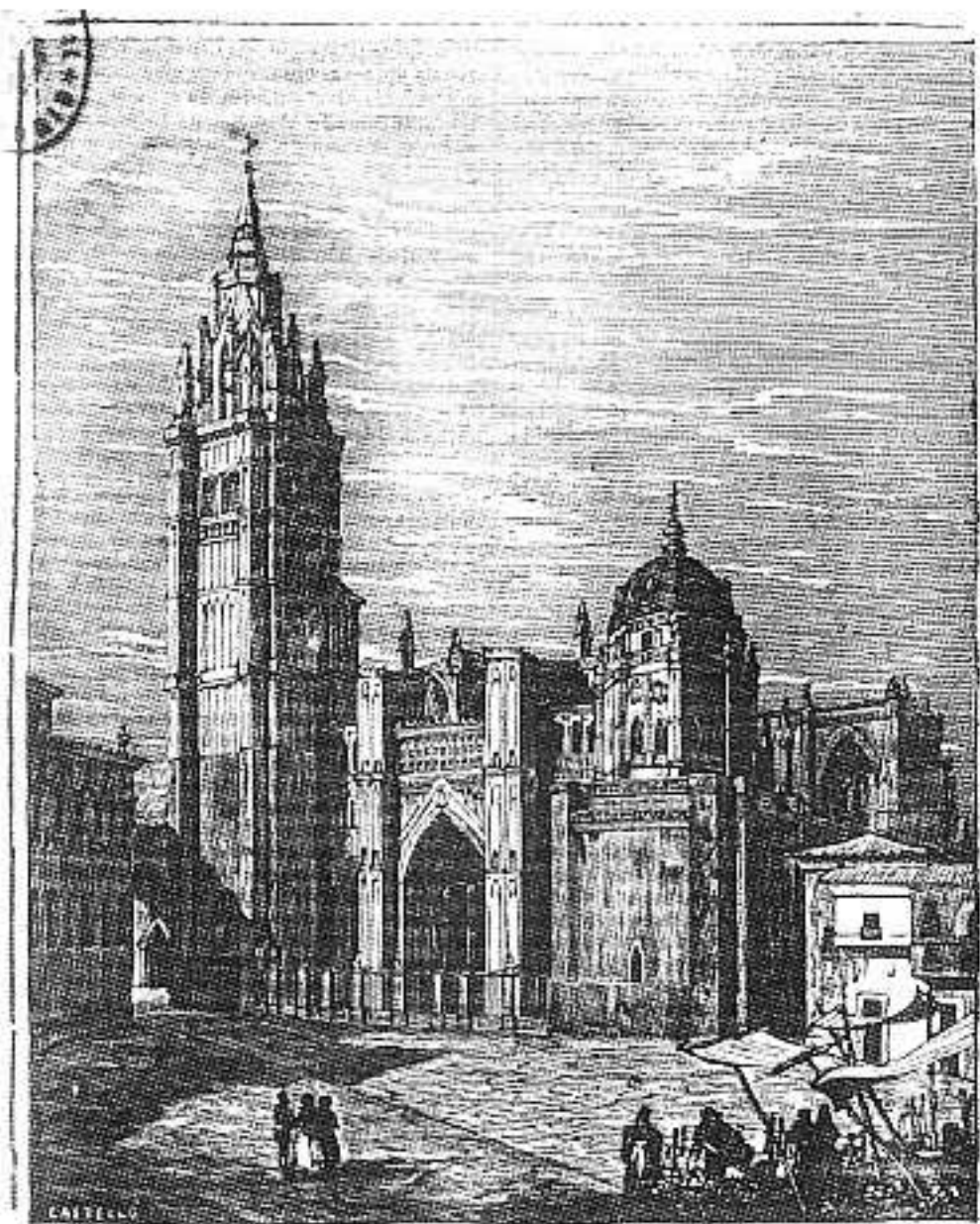


Fig. 43. «La Catedral de Toledo». Grab. Castelló. En S. P. E. 1839.
Trasunto de una estampa de J. L. Assileneau.

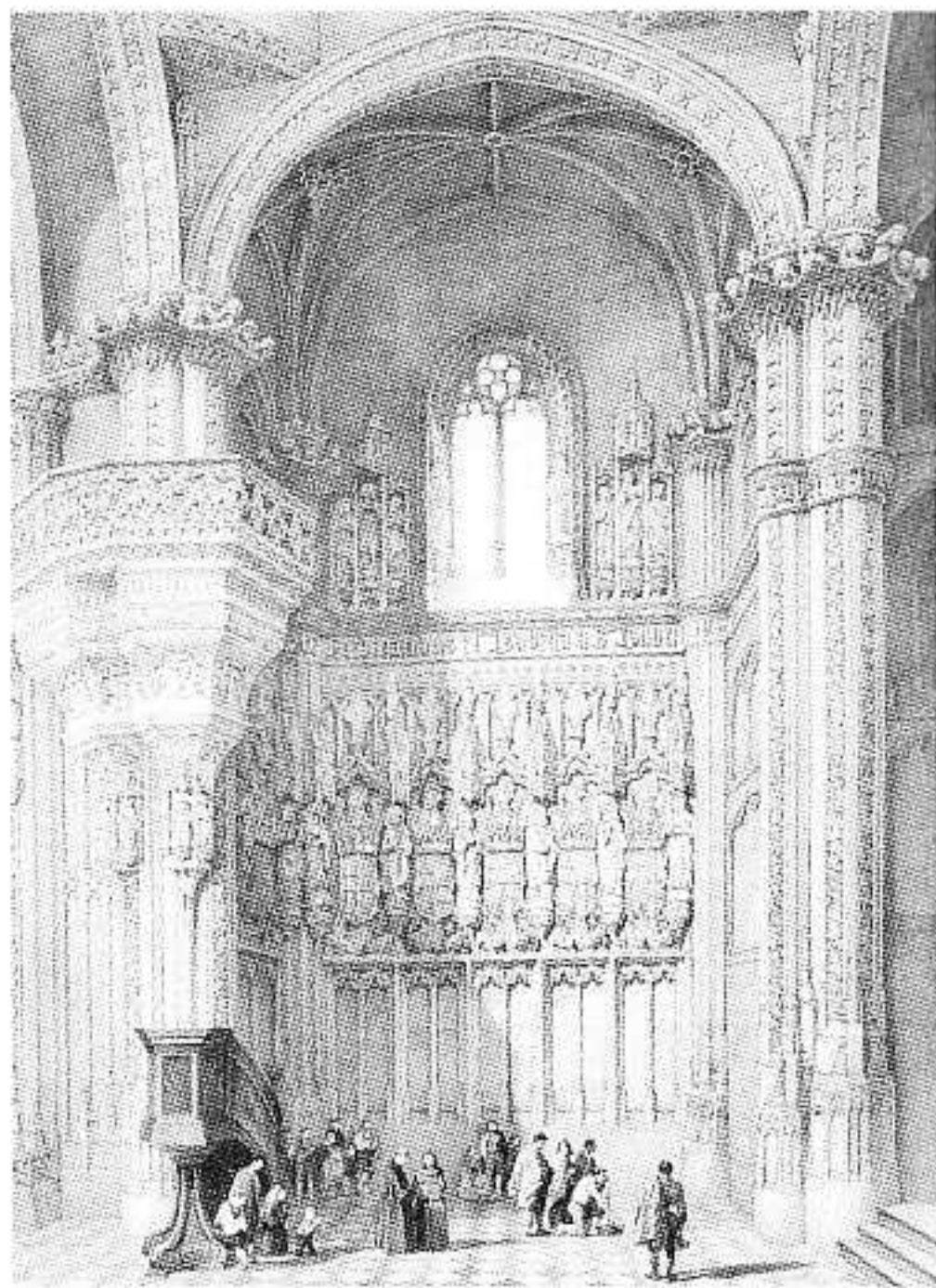


Fig. 44. «Interior de San Juan de los Reyes en Toledo», G. P. de Villa Amil dibujó. Lit. por Jacottet y Bayot. «España Artística y Monumental», 1842.

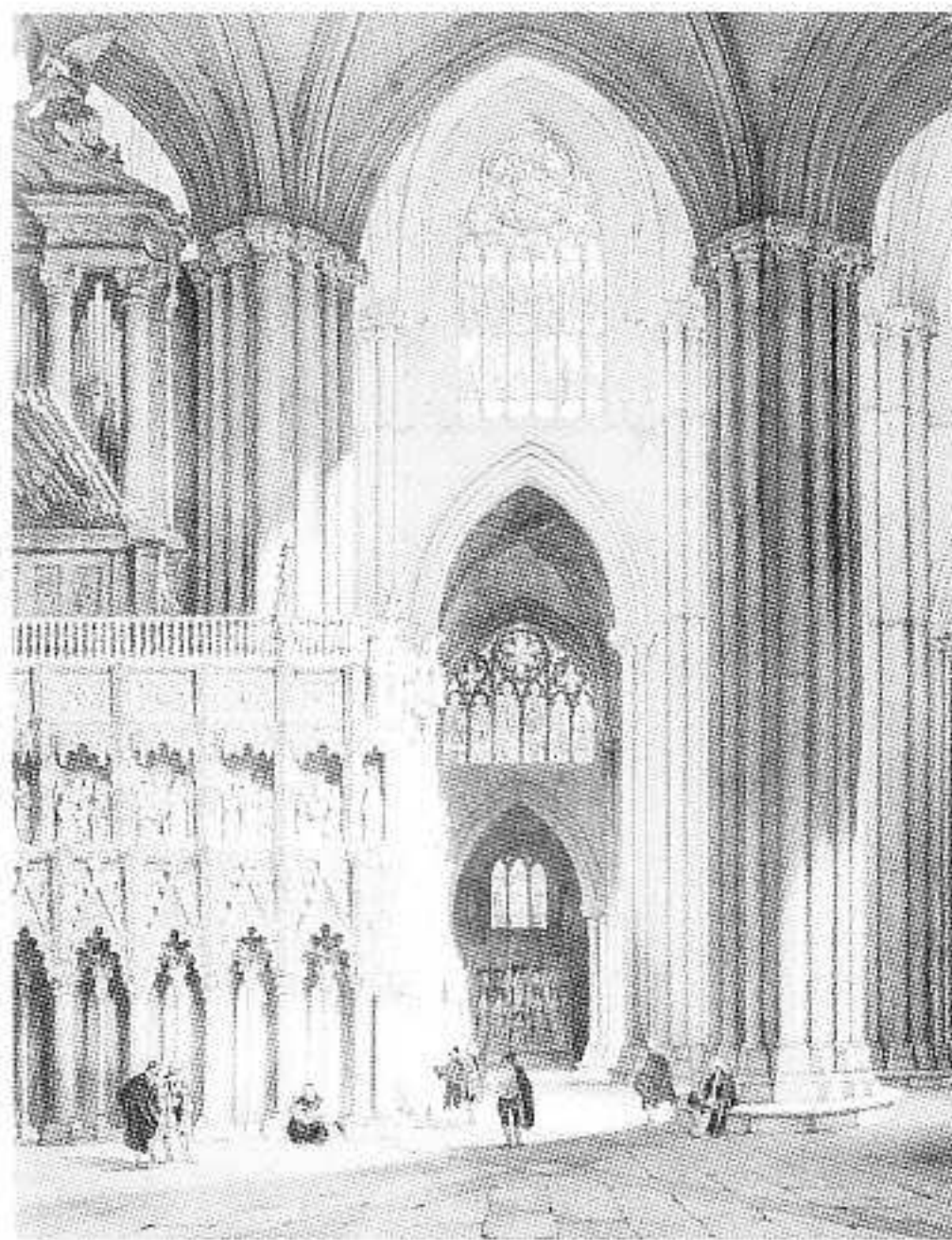


Fig. 45. «Trascoro de la Catedral de Toledo», G. P. de Villa Amil dibujó. Lit. Mathieu. «España Artística y Monumental», 1842.

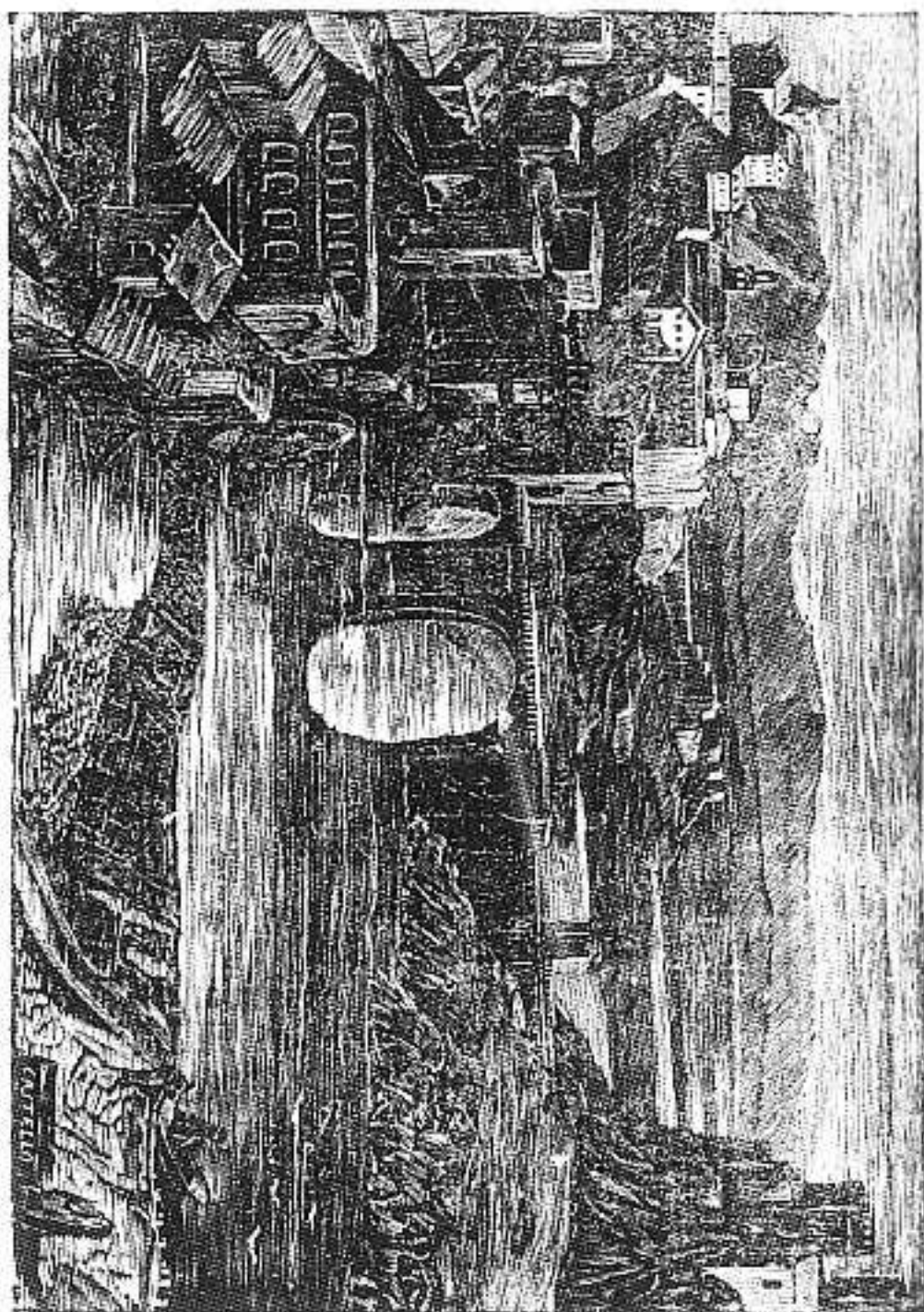


Fig. 46. «Vista de Toledo». Castelló grab. En «El siglo XIX», 1837.

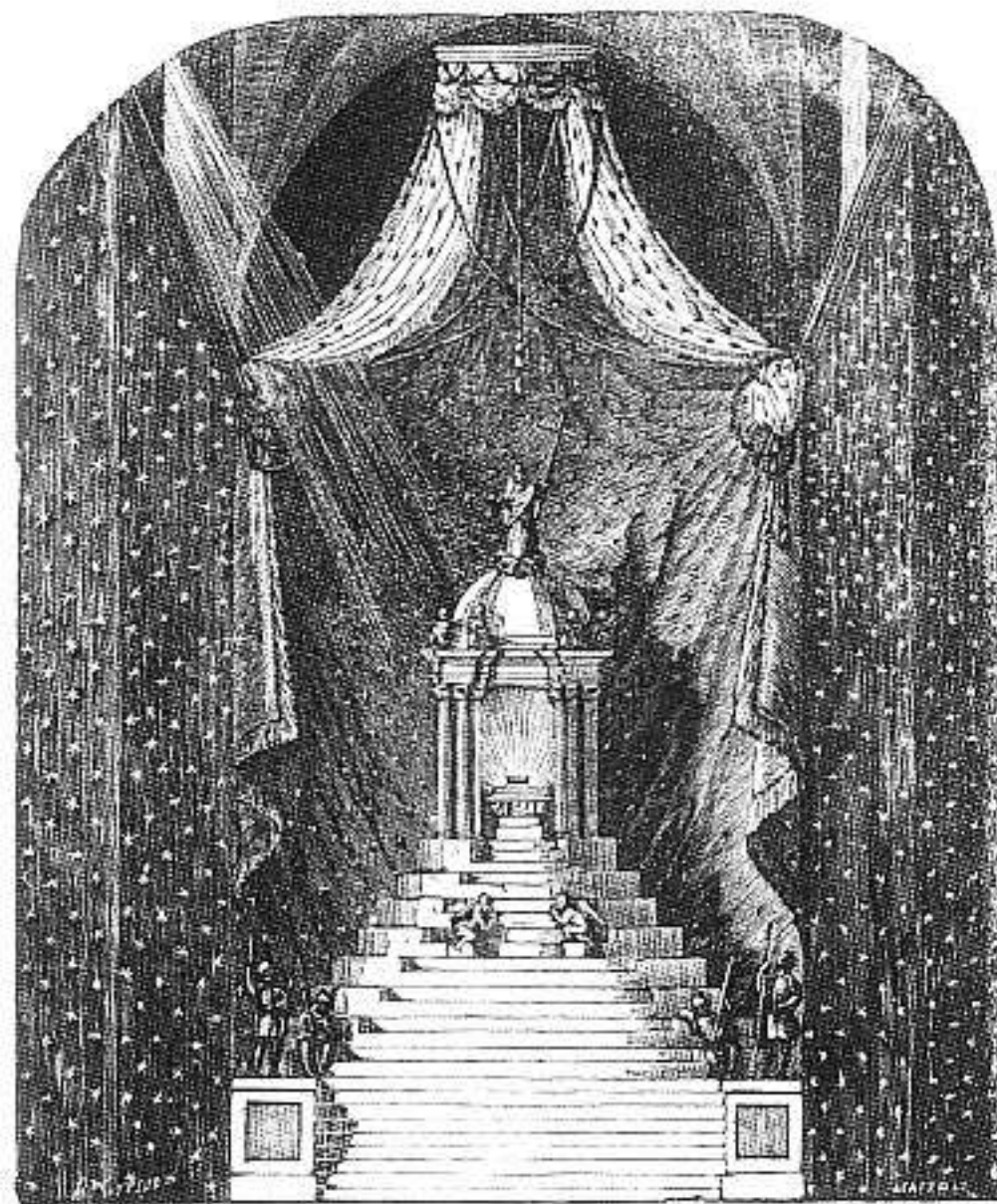


Fig. 47. «El monumento de la Catedral de Toledo». Blas Crespo. S. P. E. 1840.

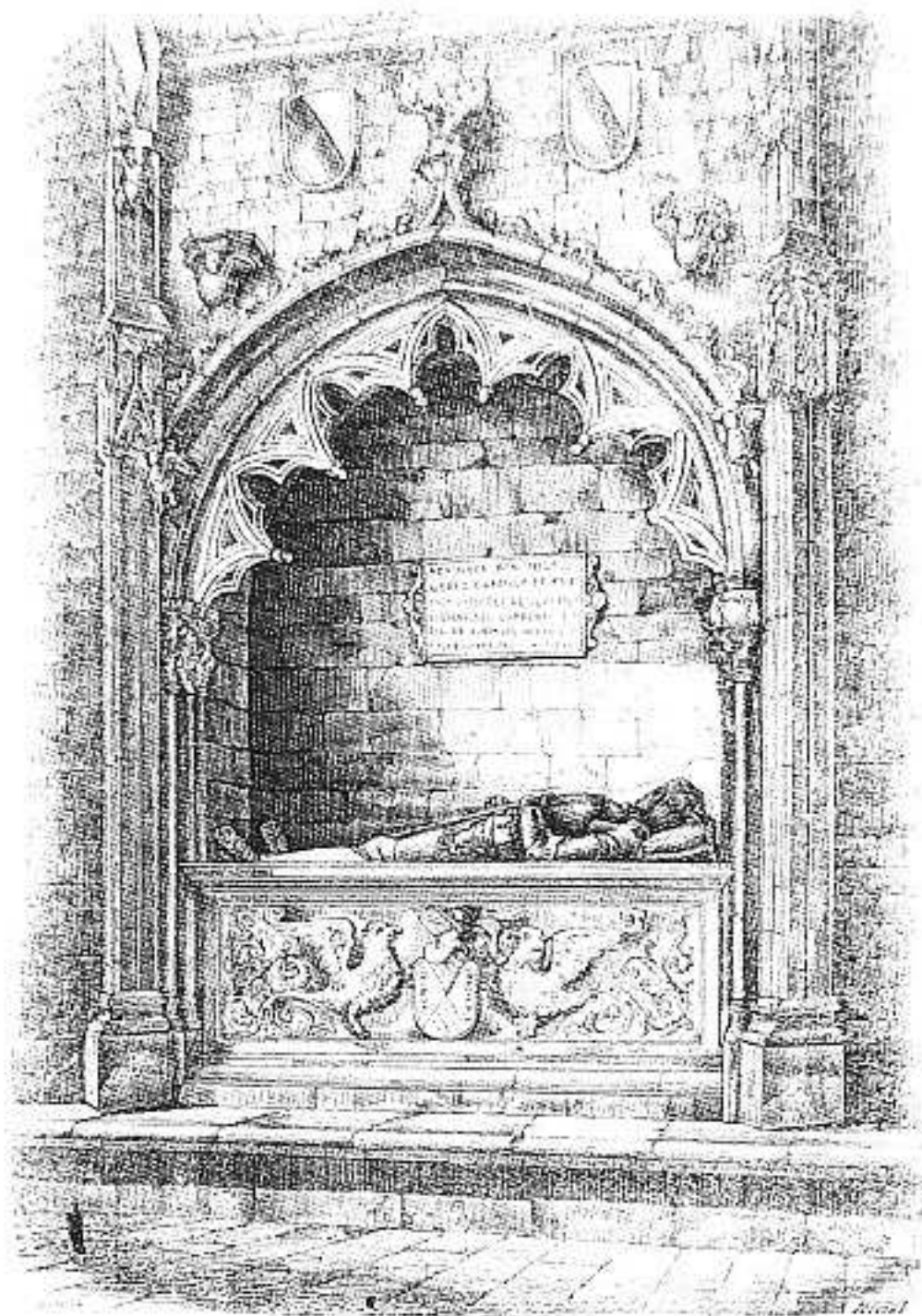


Fig. 48. «El sepulcro de D. Íñigo López Carrillo de Mendoza». Cecilio Pizarro dib. Reinoso grab. S. P. E. 1850.

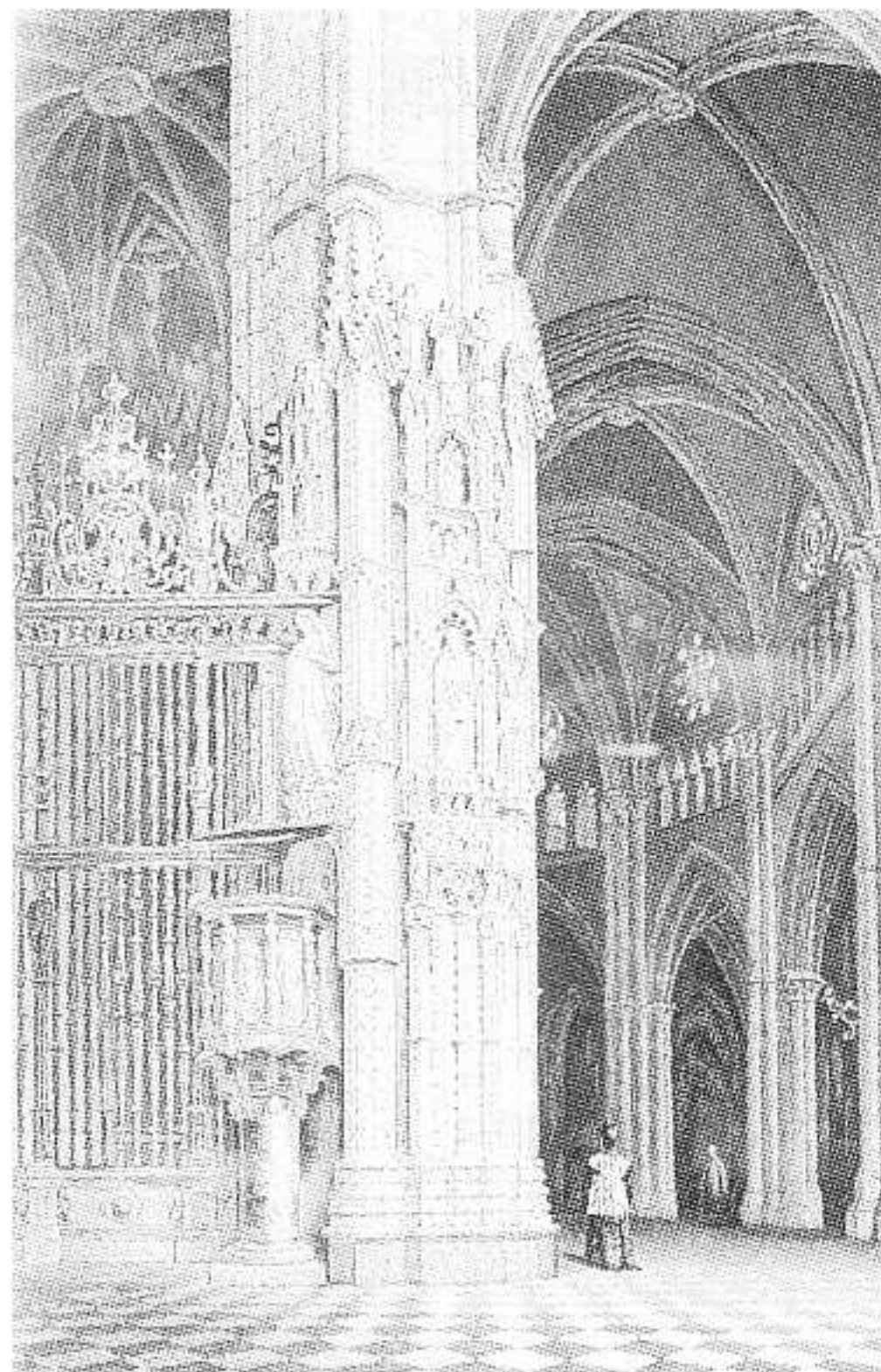


Fig. 49. «Interior of the Cathedral, Toledo». N. A. Wells del. W. E. Starling, sc. En «The picturesque antiquities of Spain», 1846.

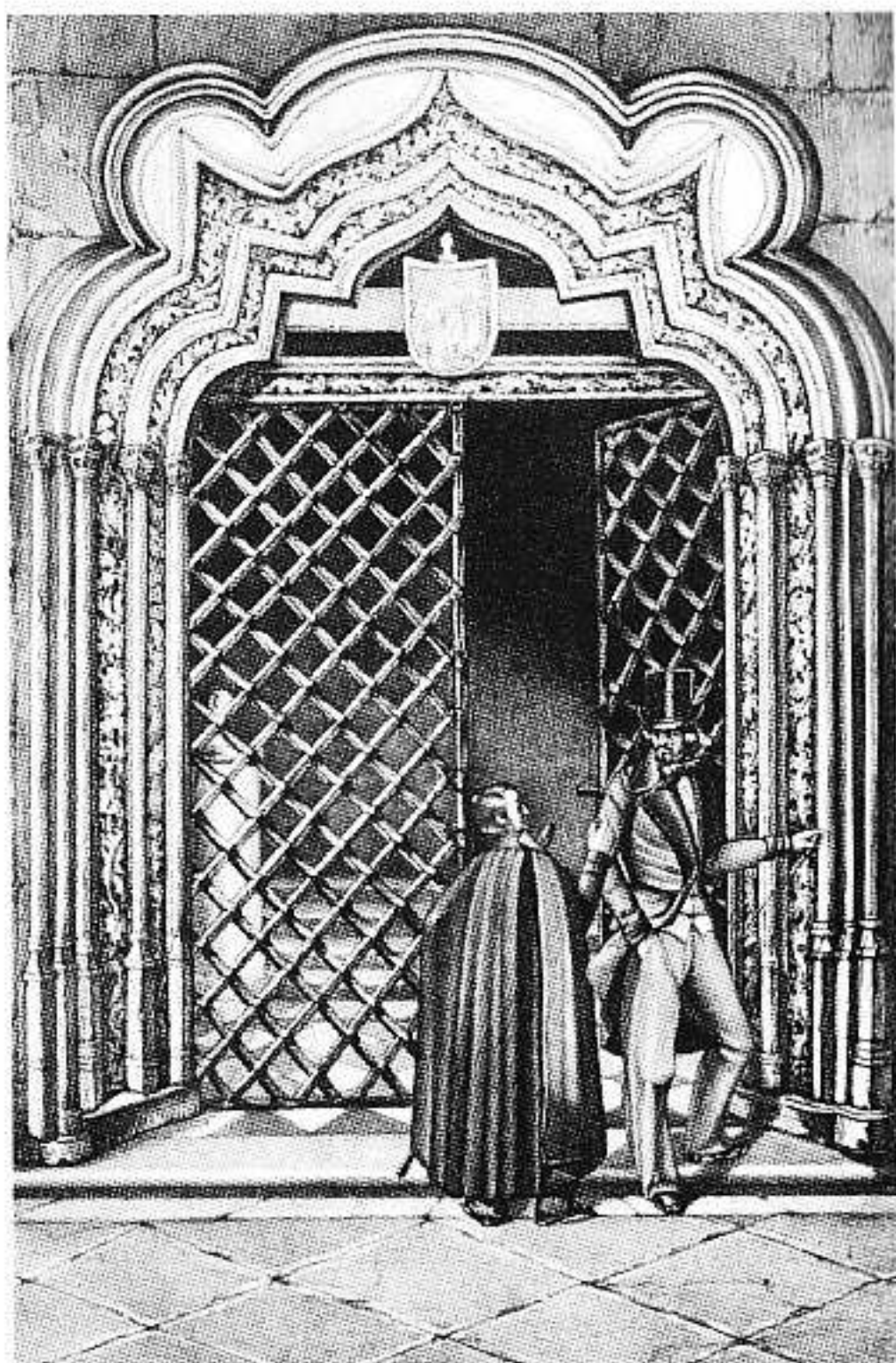


Fig. 50. «Portada de la escalera del Tenorio en el Claustro de la Catedral». C. Legrand copió del natl. Leopoldo Sánchez Lit°. En Assas, «Album Artístico de Toledo», 1848.



Fig. 51. Ruinas de San Agustín. Detalle de «Basilica de Santa Leocadia, en la Vega de Toledo, G. P. Villaamil, en «España Artística y Monumental», 1842.

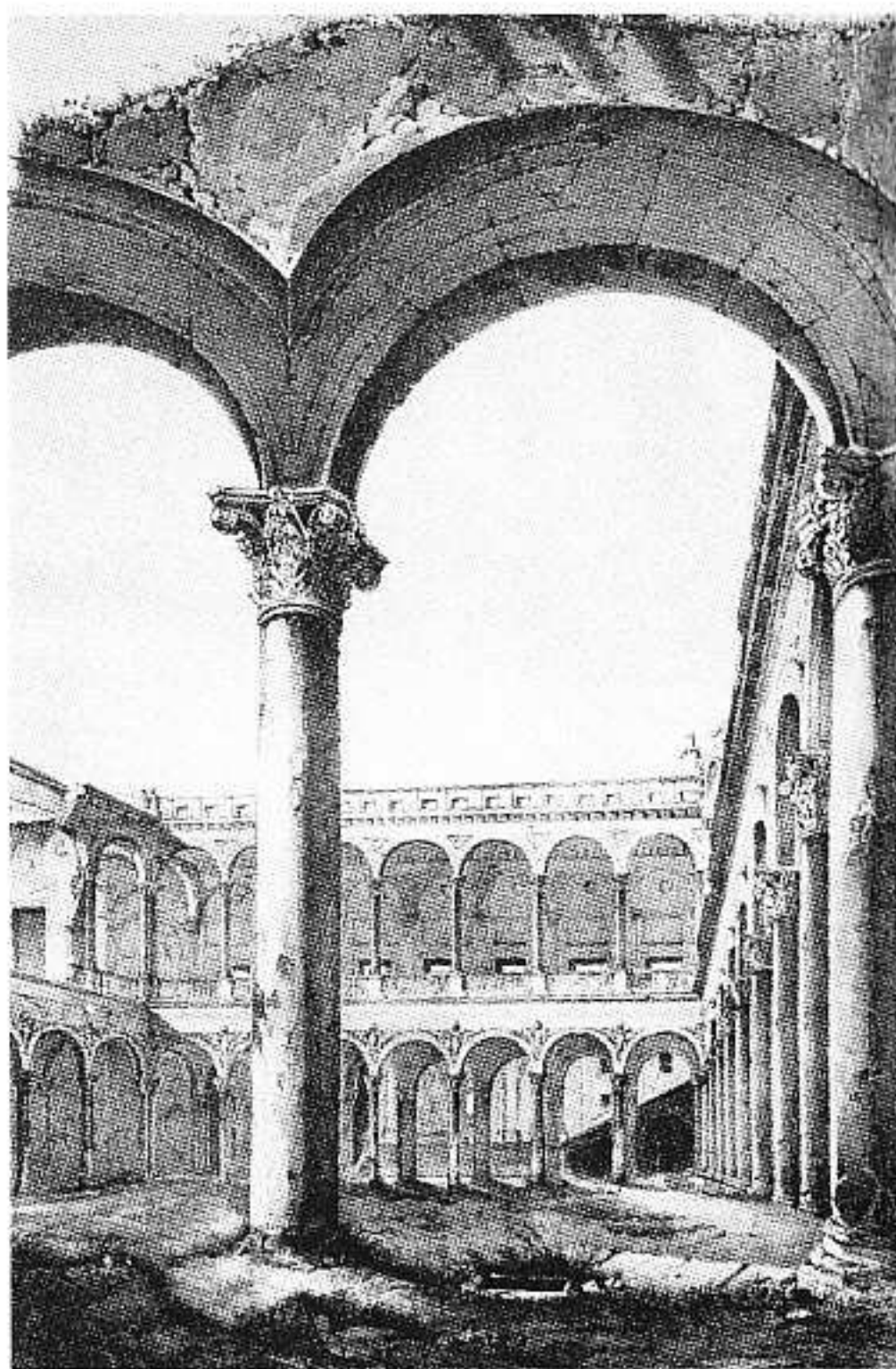


Fig. 52. «Vista interior de el Alcázar». Pic de Leopoldo lo copió del natural y litog". En Assas, «Album Artístico de Toledo», 1848.



Fig. 53. «Vista exterior del Alcázar de Toledo». Pic de Leopoldo lo dib^o. y lit^o. En Assas, «Album Artístico de Toledo», 1848.

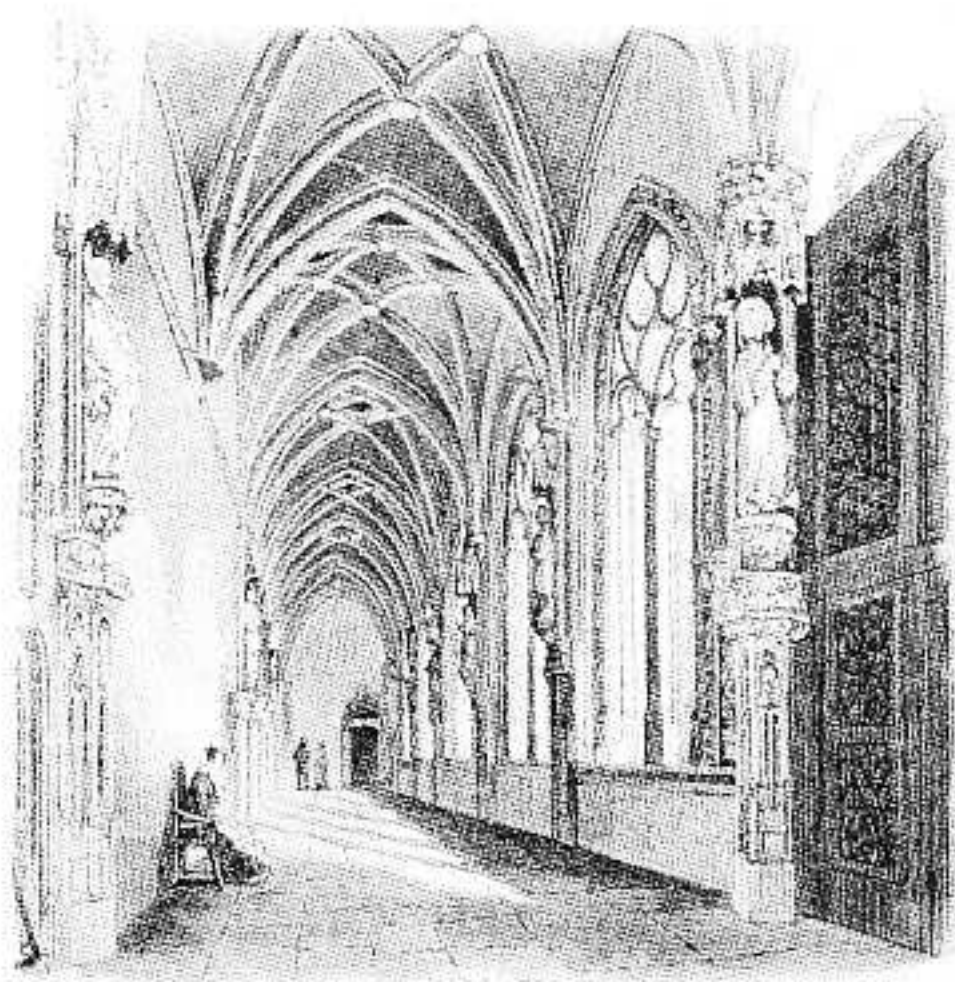


Fig. 54. «Cloister of San Juan de los Reyes, Toledo». N. A. Well. Viñeta. En «The picturesque antiquities of Spain», 1846.

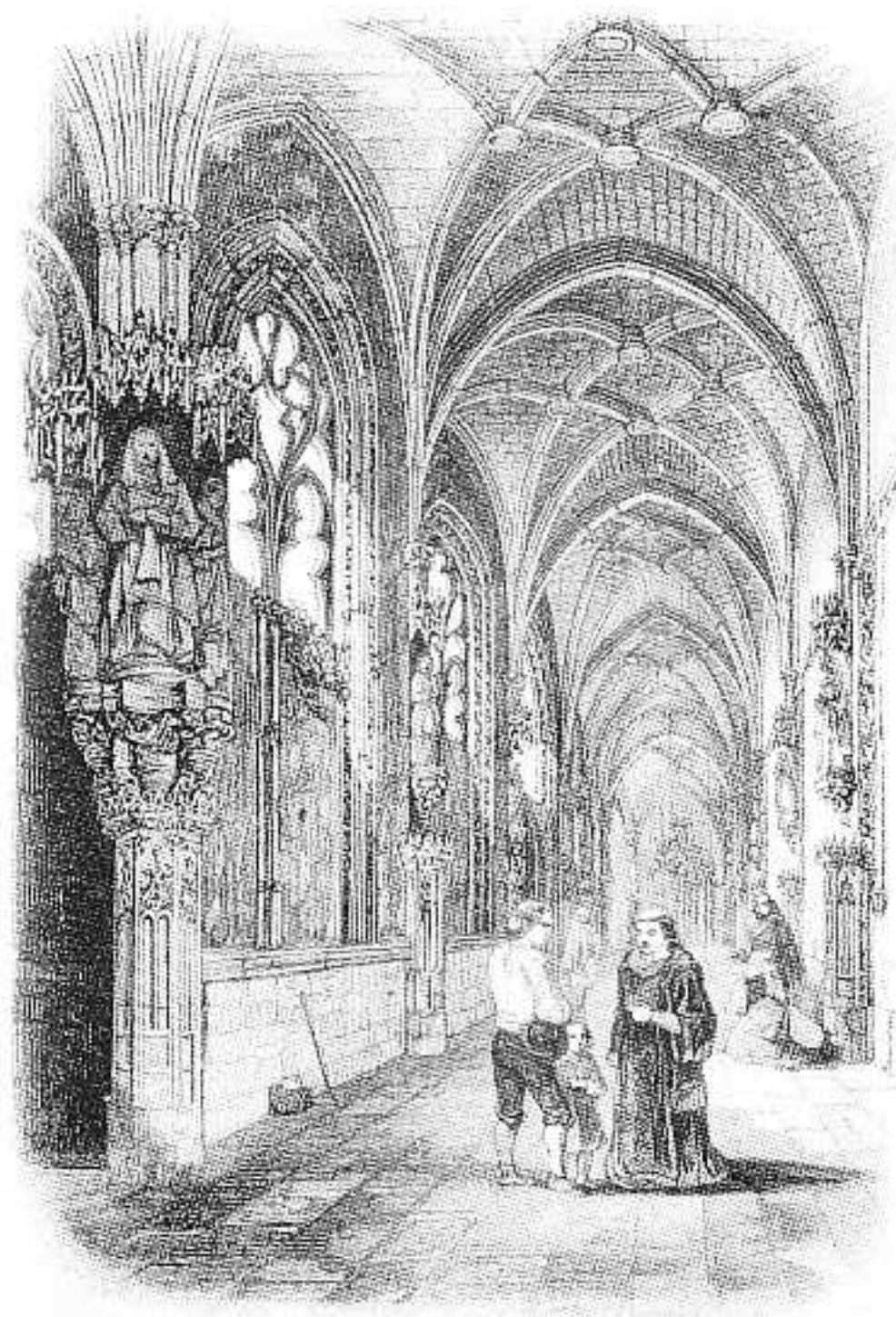


Fig. 55. «Clôître du couvent de Saint-Jean des Rois, à Tolède». E. Breton. En Cuendias-Feréal, «L'Espagne pittoresque, artistique et monumental», 1848.

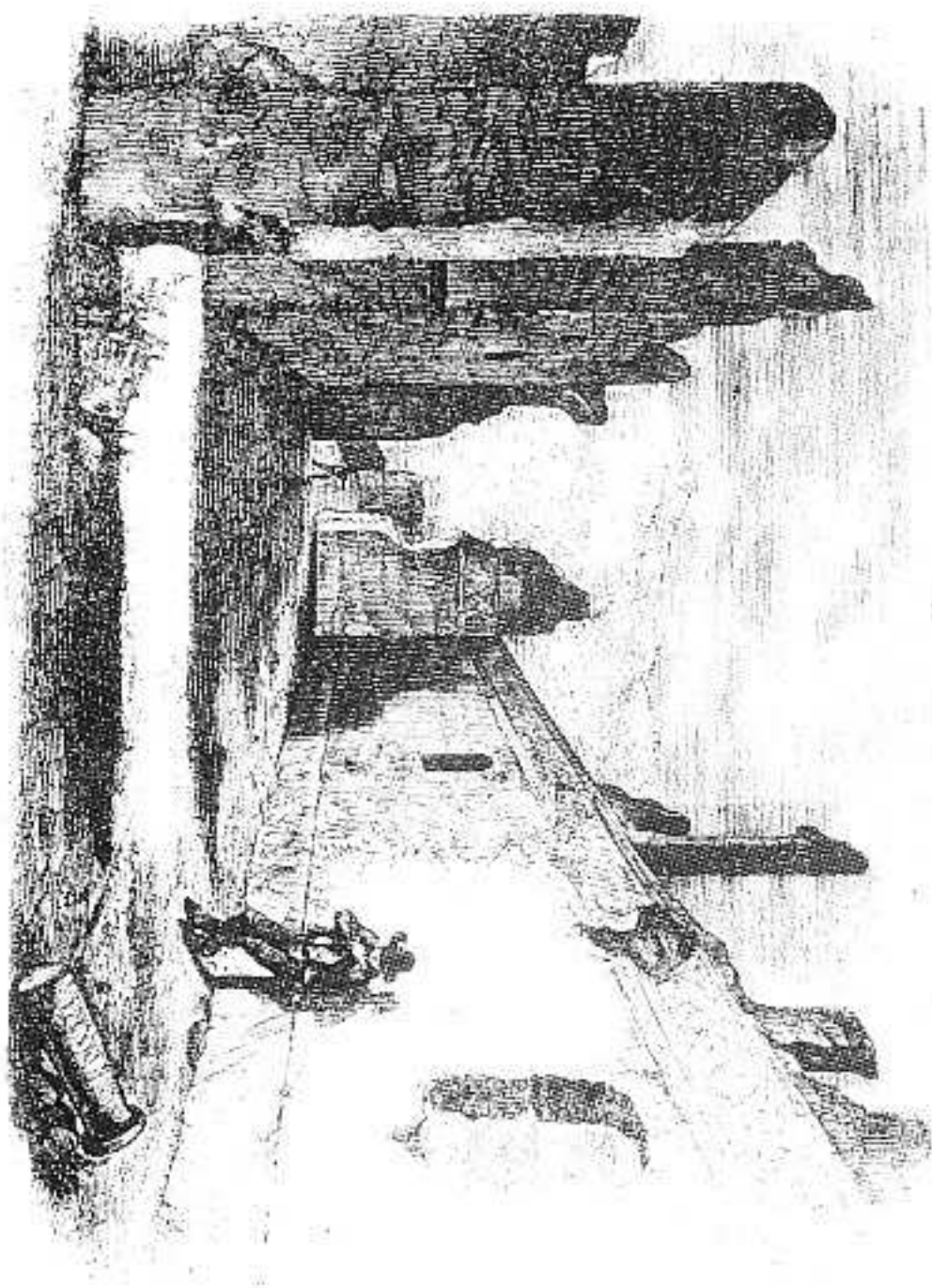


Fig. 56. «Toledo. Ruinas del palacio de Doña María la Grande». Cecilio Pizarro dib.
Reinoso grab. S. P. E. 1851.



Fig. 57. «San Juan de los Reyes. Ala septentrional del Claustro». C. Legrand copió del natural. Pic de Lepoldo lito.
En Assas, «Album Artístico de Toledo», 1848.

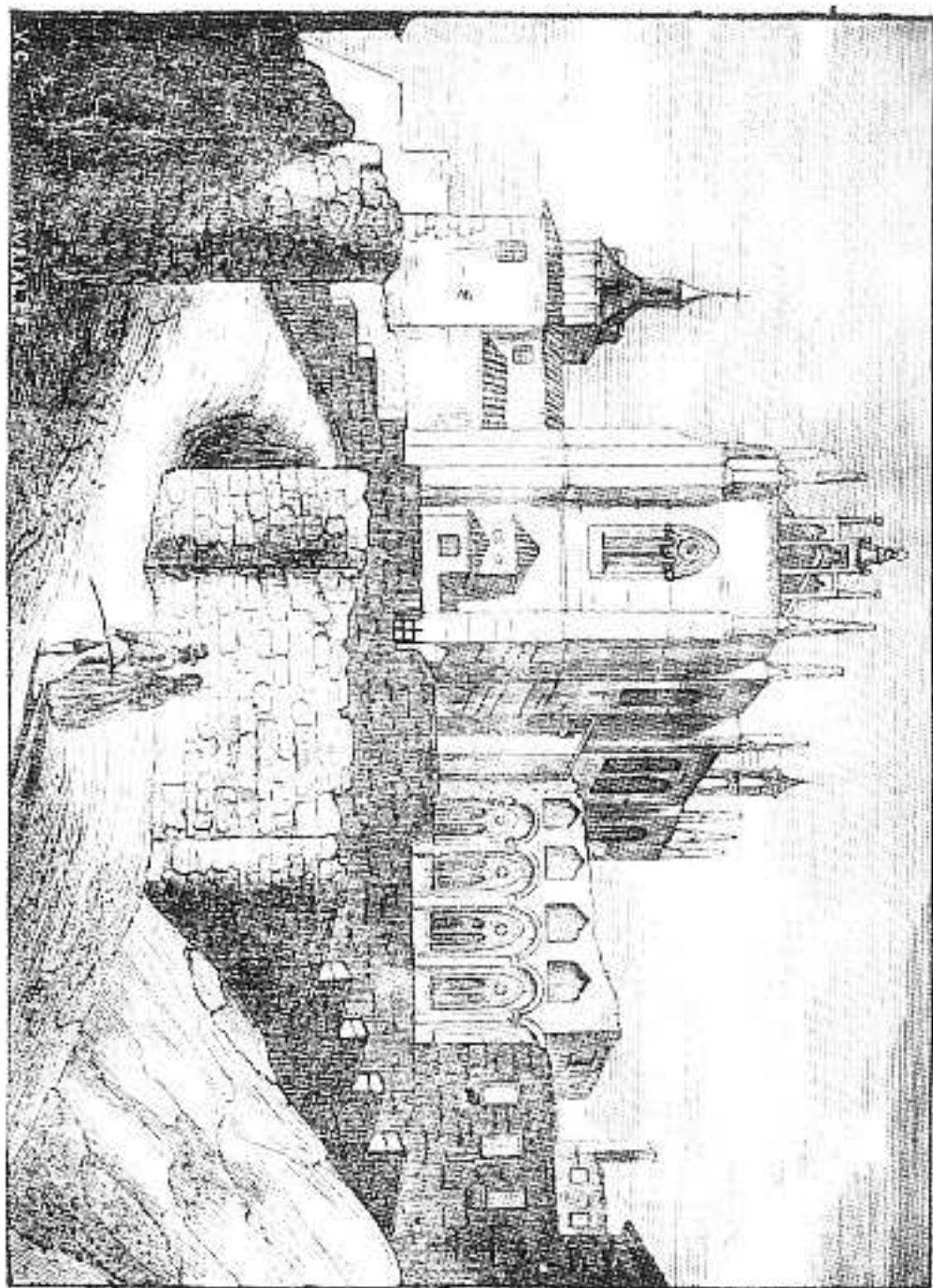


Fig. 58. «San Juan de los Reyes, en Toledo». V. C. (Valentin de Cardenera? dib. Avrial grab. S. P. E. 1839.

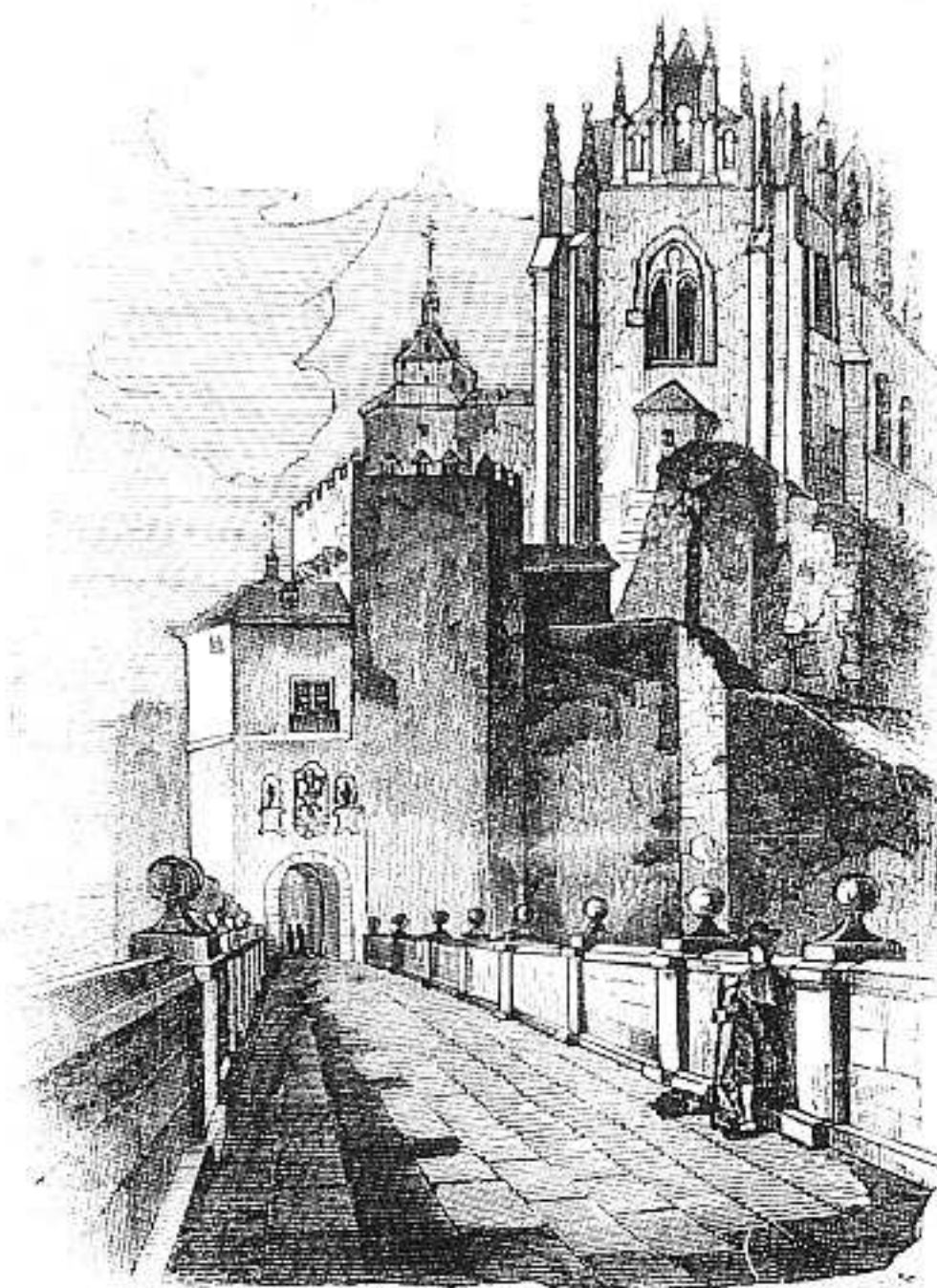


Fig. 59. «Vista exterior de S. Juan de los Reyes desde el puente de S. Martín. Toledo». Pizarro dib. Murcia grab. S. P. E. 1851.

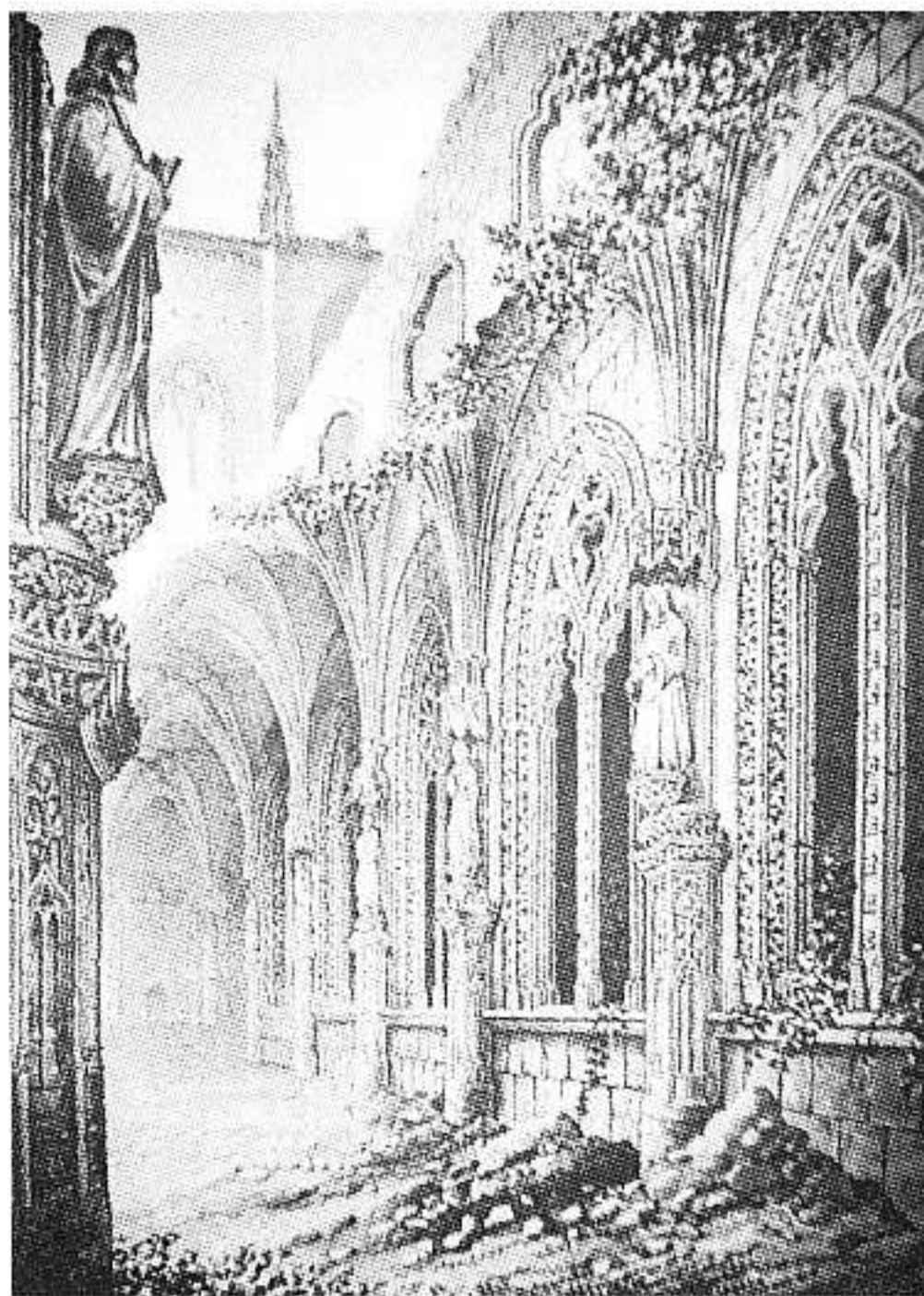


Fig. 60. «Ruinas del claustro de San Juan de los Reyes (Toledo)». Dibⁿ del nat. y litog^a por F. J. Parcerisa. En «Recuerdos y Bellezas de España», Castilla la Nueva. 1853.



Fig. 61. «Sepulcro de los Condes de Fuensalida». Pizarro dib. Benedicto grab. S. P. E. 1843.

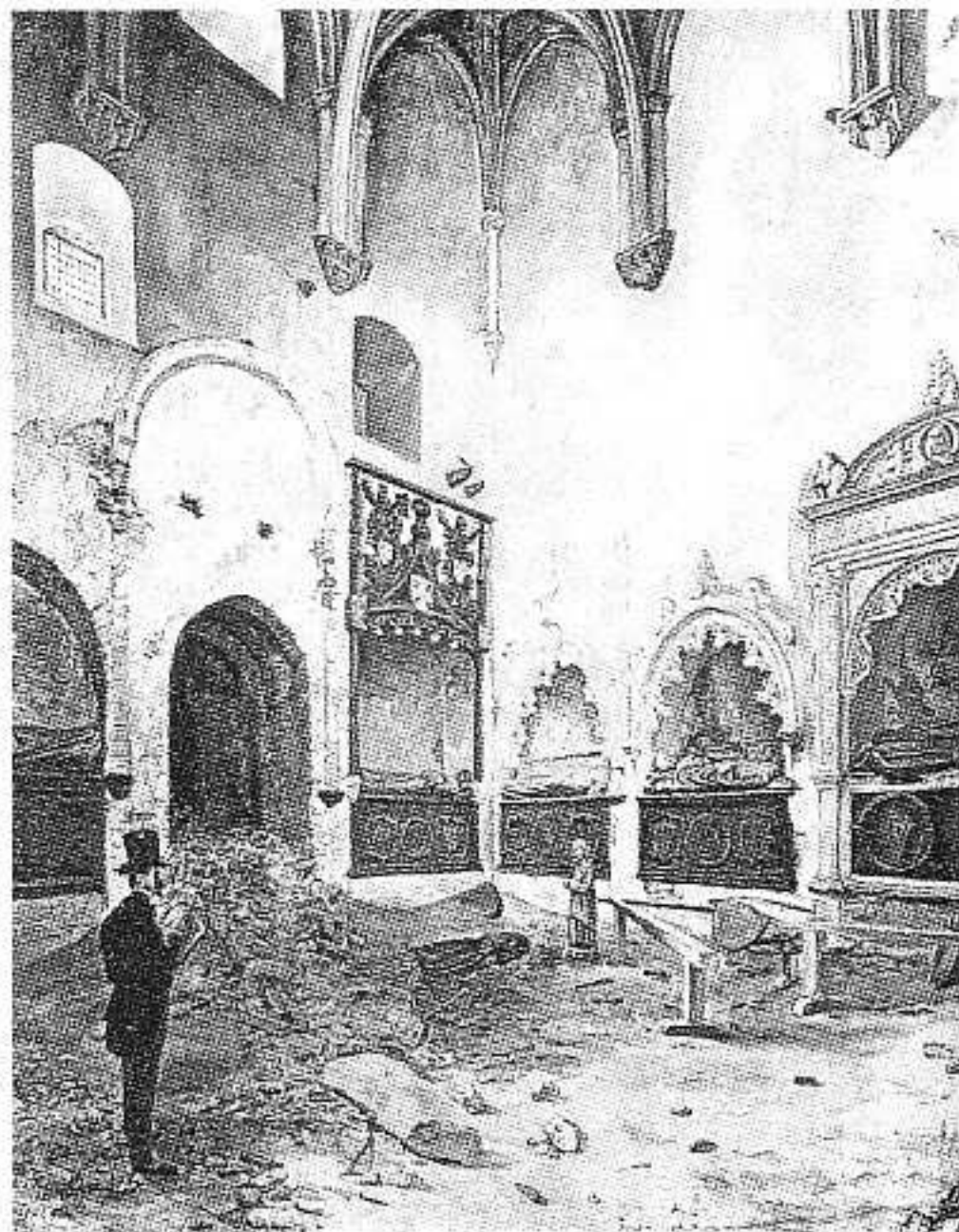


Fig. 62. «La Capilla de Santa Quiteria. Cecilio Pizarro, 1846. Oleo/lienzo. M^o Romántico Madrid.

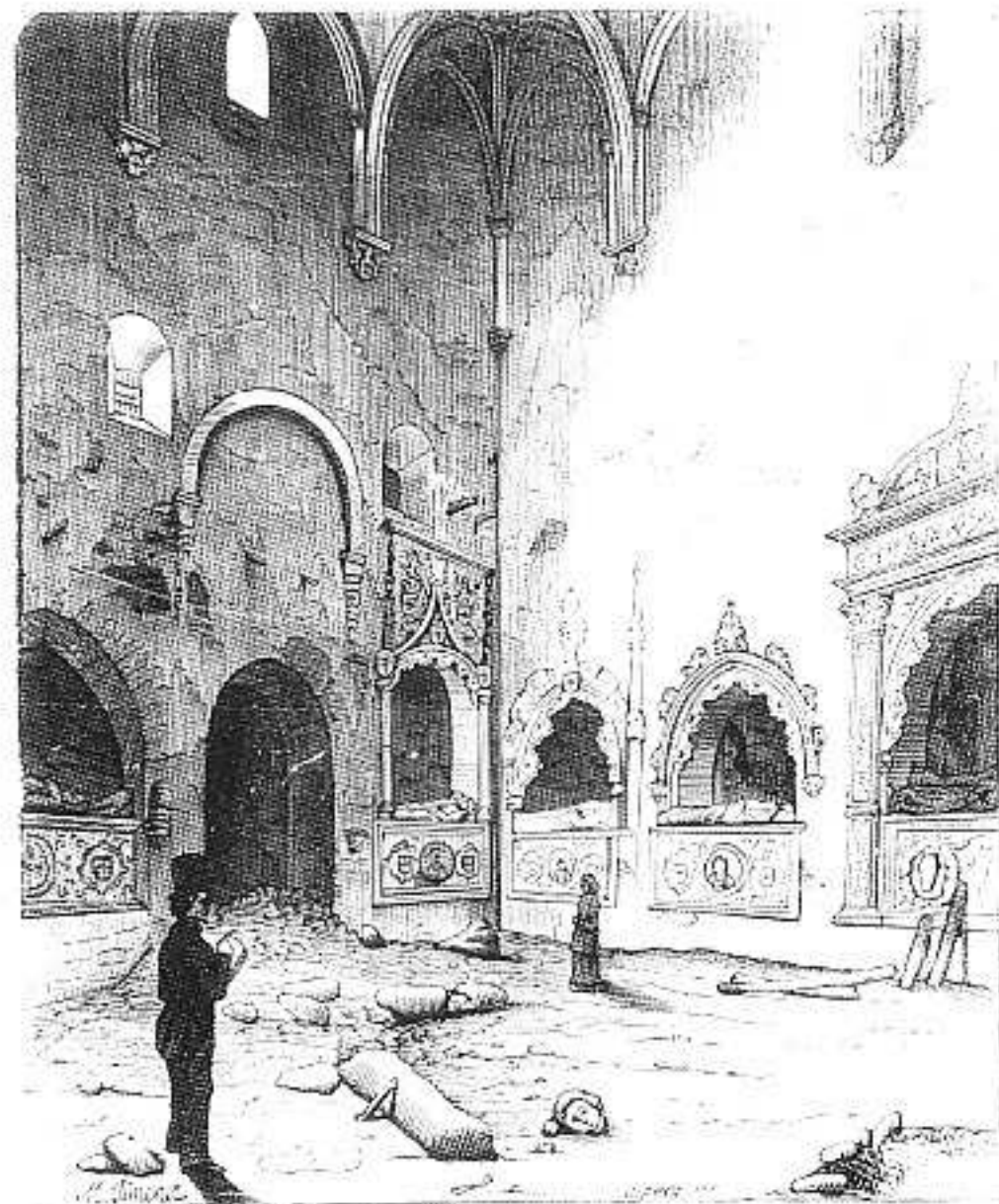


Fig. 63. «La Capilla de Santa Quiteria». M. Jimenez dib. Sierra grab, S. P. E. 1848.

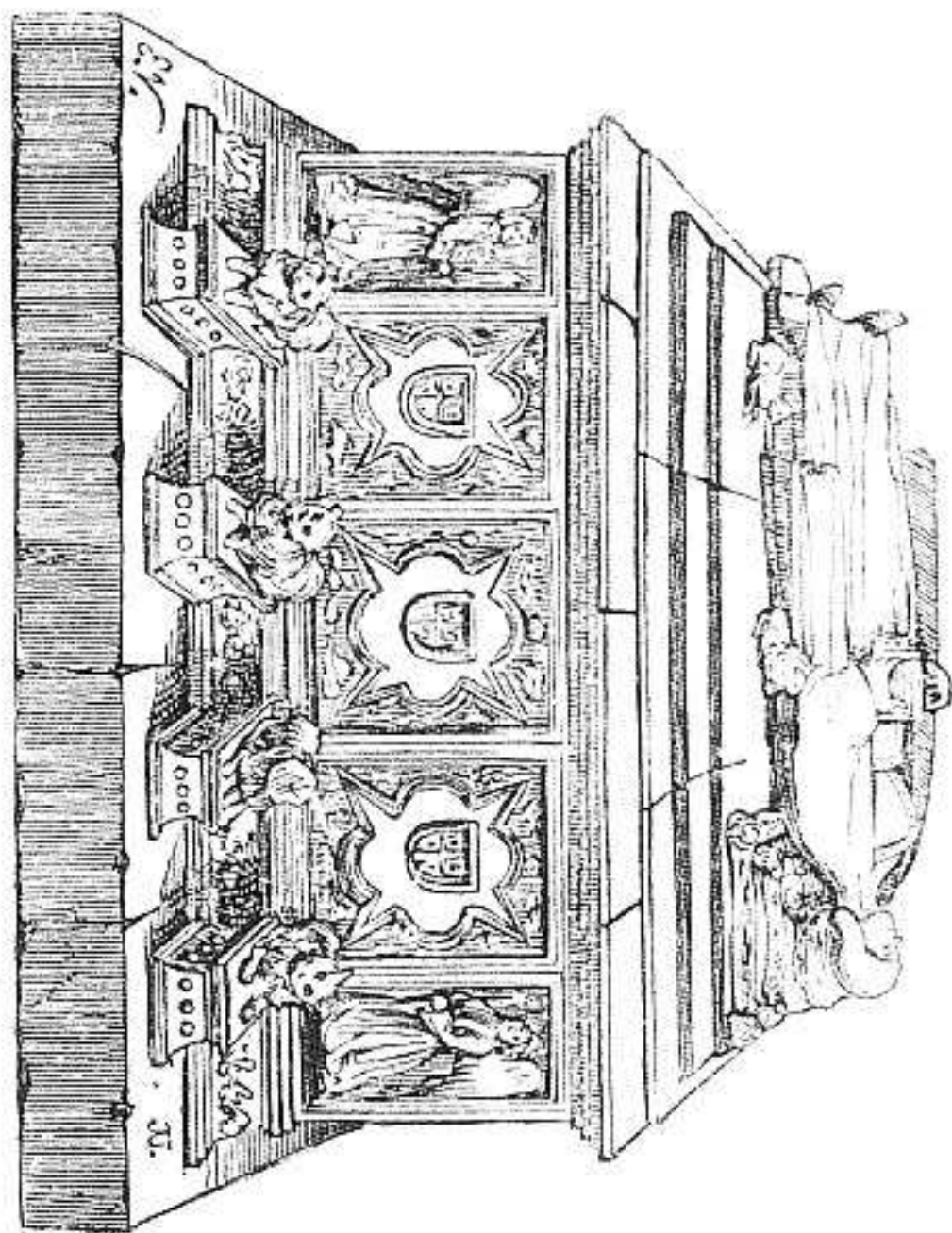


Fig. 64. «Sepulcro de la Malograda». E. V.-J. J. En S. P. E. 1848.



Fig. 65. «Enrique de Castilla. Estatua sepulcral copiada de la que existe en la Capilla de Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo». Valentín de Carderera dib. Rufino Casado Litog^o. En Carderera, «Iconografía Española», 1855-1864.

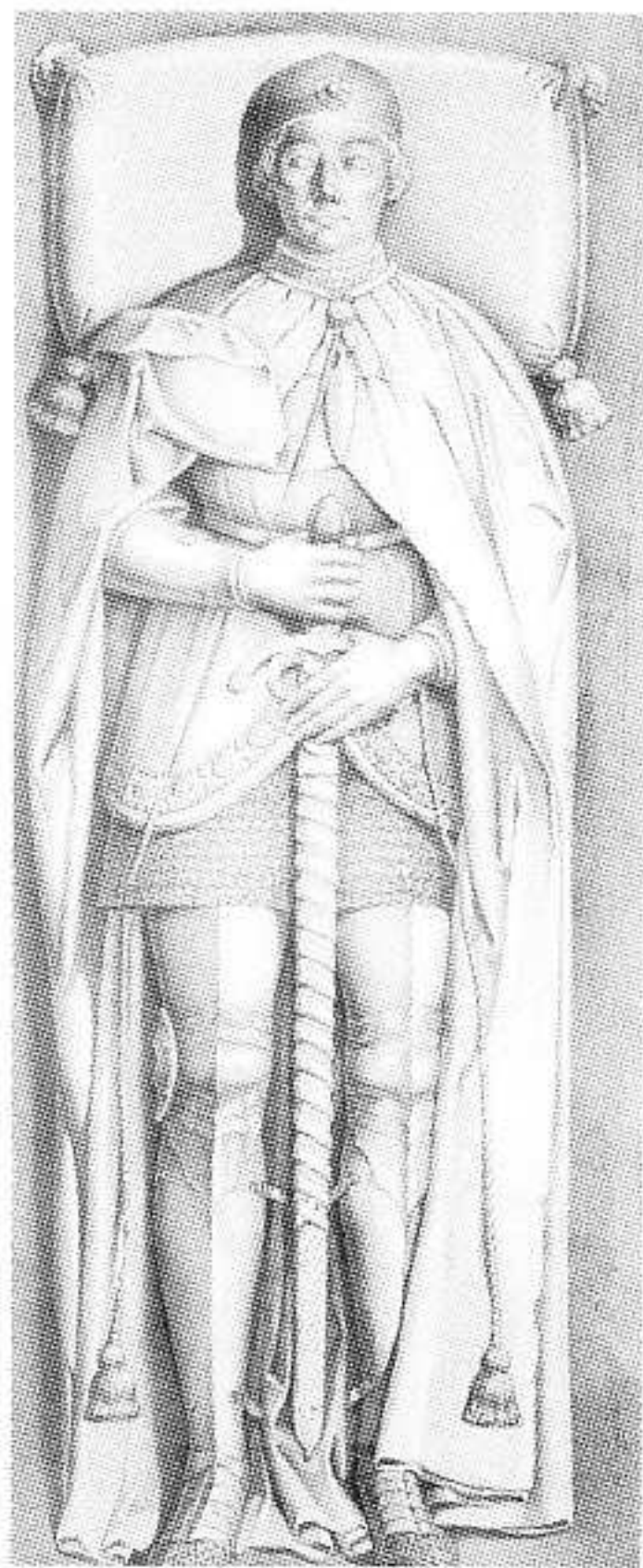


Fig. 66. «El Condestable Alvaro de Luna». Valentín de Carderera dib. Rufino Casado Litog^o. En Carderera, «Iconografía Española», 1855-1864.

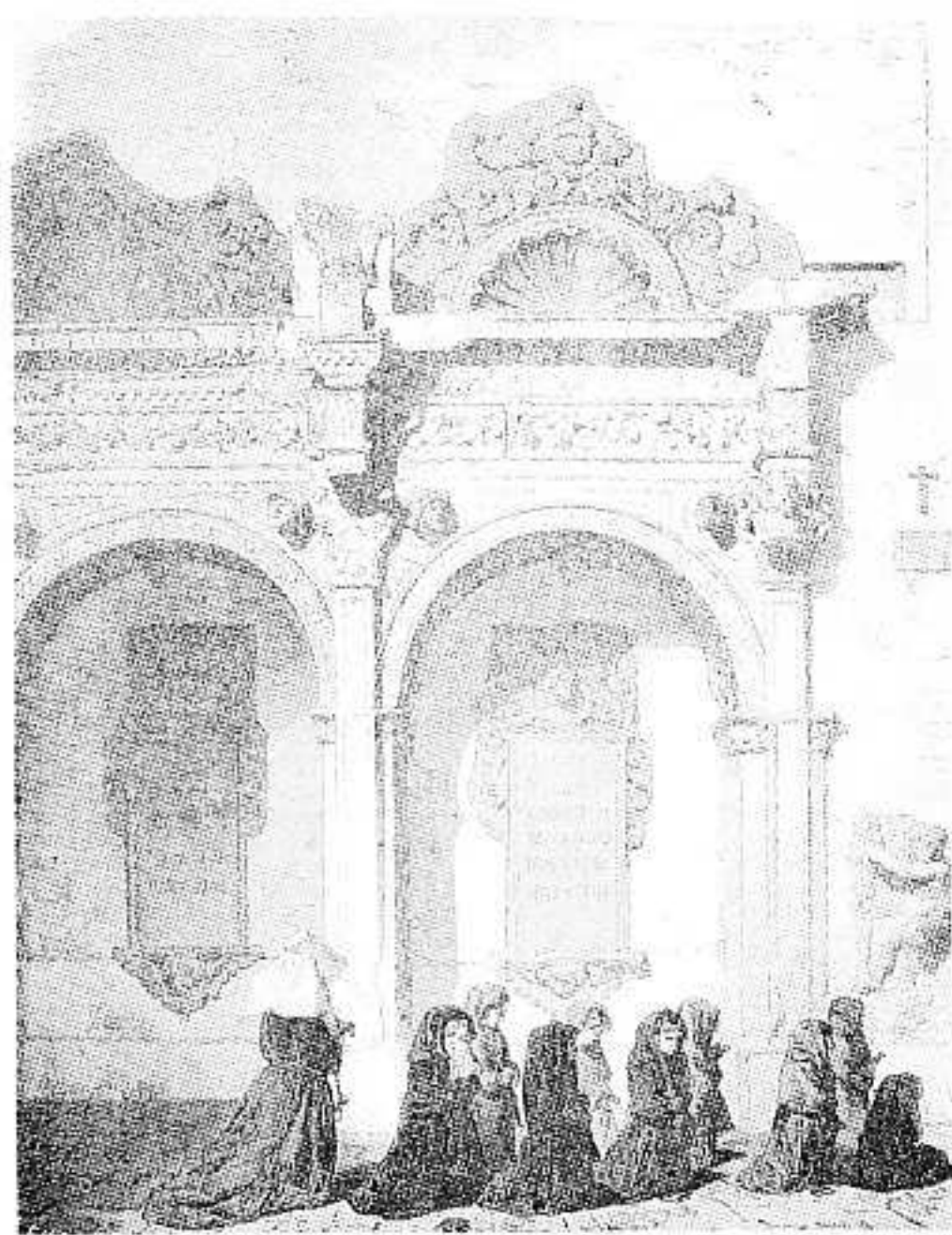


Fig. 67. «Sepulcros platerescos de los Condes de Melito». V. Bécquer dib. B. Rico grab. En La Ilustración de Madrid, 1870.

